آرثر سي. دانتو

بعد نهاية الفن

الفن المعاصر وحدود التاريخ

ترجمة

د. هادية العرقي

مكتبة 1601

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

بعد نهاية الفن

الفن المعاصر وحدود التاريخ

انضم لـ مكتبة .. امسح الكود

telegram @soramnqraa





لقطة ثابتة من فيلم **الدوار** (*Vertigo*) لألفريد هتشكوك (1958)،
أدرج فيها ديفيد ريد لوحته رقم **328** (1990).

آرثر سي. دانتو

بعد نهاية الفن

الفن المعاصر وحدود التاريخ

ترجمة

د. هادية العرقي

مراجعة

عماد شيحة

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

آرثر سي. دانتو
بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ
ترجمة هادية العرقي
مراجعة عماد شيحة
الطبعة الأولى: المنامة، 2021
«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة،
عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Arthur C. Danto

After the End of Art
Contemporary Art and the Pale of History









هيئة البحرين للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities
المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199
هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+
e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: منتدى المعارف
بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت
ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان
e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: مطبعة كركي، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 508/ د.ع./ 2020
رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-126-3

إلى روبرت مانغولد وسيلفيا بليماك مانغولد

وإلى باربرا ويستمان

المحتويات



الرسوم الإيضاحية

تصـديـر

إن الصورة التي اخترتها لواجهة هذا الكتاب هي لقطةٌ ثابتةٌ (still) مضافٌ إليها تعديل، وهي من مقطعٍ (clip) في فيلمٍ سينمائي شهيرٍ ومعروف هو فيلم الـدوار (*Vertigo*) لألفريد هتشكوك (Alfred Hitchcock) المنتَج عام 1958. قام بالتعديل الرسّام ديفيد ريد (David Reed)، حيث أدخلَ في اللقطة (لقطة غرفة الفندق) إحدى لوحاته (رقم **328#** المنجزة عام 1990) بدلًا من الصورة العاديّة فوق سرير غرفة النوم في الفندق، التي قد يكون هتشكوك علّقها فوقه لإضفاء شيءٍ من الواقعية، إن كان هنالك فعلًا أي شيءٍ فوق السرير. من يتذكّر مثل هذه التفاصيل؟ فهذه اللقطة هي من عام 1995.

وحوّل ريد المقطع المرئي إلى مشهد متكرِّر باستمرار على جهاز تلفزيون هو في الحقيقة اعتيادي مثل بقيةِ قطع أثاث غرفة النوم في الفندق بِسان فرانسيسكو التي أقامت فيها جودي (Judy)، الشخصية النسائية الرئيسية في فيلم الـدوار التي جسّدتها كيم نوفاك (Kim Novak). ولعلّ من المبكر جدًّا في عام 1958 أن تكون الفنادق المتواضعة مزوّدةً بأجهزة التلفزيون، برغم أنّ هذه الأجهزة تشكّل اليوم، مع الأَسِـرّة، المقدارَ الأدنى بالطبع من أثاث أماكن الإقامة

المشابهة. كان جهاز التلفزيون الذي يعرض فيديو مقطع ريد المعدّل قد وُضع - من الفنان - بالقرب من سريرٍ عاديّ، كسرير الفيلم، إلا أنه في الحقيقة يستنسخه بدقّة، فقد صنعه ريد لهذه المناسبة خصوصًا، وإذا ما جمعناه إلى عنصرٍ إضافي في الفيديو، فقد شكّلا معًا تركيبًا (installation) في معرضٍ استعادي (retrospective) مخصَّص لريد في «نادي كولونيا للفنون» (Kölnischer Kunstverein)، وهو أحد فضاءات الفن في هذه المدينة. العنصر الإضافي هذا هو اللوحة السالفة الذكر، **رقم 328**، المعلقة فوق السرير على جدارٍ مؤقّت. تنطبع اللوحة بنمطين من الوجود: ففيها ما كان فلاسفة القرون الوسطى يميّزونه باعتباره واقعًا، **موضوعيًّا وشكليًّا**، وبوسع المرء أن يقول إنّها توجد بوصفها صورةً وحقيقة. إنّها تحتلّ فضاء المُشاهد والفضاء التخيّلي لشخصيةٍ ما في فيلمٍ سينمائي.

يمثّل مقطع الفيديو المعدّل هاجسين من هواجس ديفيد ريد. لقد كان مسكونًا كفايةً بهاجس فيلم **الدوار**، إلى حدّ أنّه قام بالحج إلى كلّ المواقع المتبقّية في سان فرانسيسكو من تلك التي ظهرت في فيلم هتشكوك، وفي عام 1992 وَضع، في معهد الفنون في سان فرانسيسكو، «سَلَفَ» (ancestor) تركيبات معرض كولونيا، مع سريرٍ ولوحةٍ (**الرقم** #251) وشاشة فيديو على منصّةٍ فولاذيةٍ ذات عجلات - كانت تجهيزاتٍ حِرَفية أكثر من المتوقع بالنسبة إلى غرفة فندق - تعرض مشهد وقوف جودي في غرفتها في فيلم هتشكوك وهي تبوح لحبيبها بهويّتها باعتبارها «مادلين». لم يكن الفيلم معدّلًا في العمل التركيبي لعام 1992، فلم تكن تلك الفكرة قد خطرت على بال ديفيد ريد بعد.

أمّا الهاجس الآخر الذي كان يسكن ريد، فيرتبط بالفكرة المتعلقة بالتعبير «لوحات غرفة النوم»، الذي استخدمه مستشاره نيكولاس وايلدر (Nicolas Wilder) في حق لوحات جون ماكلافلين (John McLaughlin)، فمشتروها يعلّقونها بدايةً داخل أكثر أماكن المنزل عموميةً، لكنّهم بمرور الوقت، كما يقول وايلدر، «ينقلون اللوحة إلى غرف نومهم، فهناك يمكنهم أن يعيشوا معها بحميميةٍ أكبر». وقد أجاب ريد كمن تلقّى وحيًا: «لقد كان طموحي في الحياة أن أكون رسّام غرف نوم». يوحي الفيديو المعدّل بأنّ جودي تعيش حميميةً بوجود اللوحة رقم **328**، وبوضع هذه اللوحة في مرمى نظر المُشاهد مع سرير (وضمن عملٍ تركيبي في غاليري ماكس بروتيتش Max Protetch Gallery في نيويورك، كانت نسخةٌ من رداء استحمام سكوتي Scotty قد رُميت كيفما اتّفق على غطاء السرير)، فإنّ ريد يدلّ المُشاهد على كيفية التواصل مع اللوحة رقم **328** إذا واتته فرصة الحصول عليها أو على أيٍّ من لوحاته الأخرى.

ولريد هاجسٌ آخر يستحقّ الذكر، هو الرسم التكلّفي [المانري] (Mannerist painting) والرسم الباروكي (Baroque painting)، وأحد أعماله الحديثة هو مجموعة دراساتٍ نفّذها لغاليري والترز للفن في بالتيمور- ميريلاند، انطلاقًا من لوحةٍ لرافدة مذبحٍ (altarpiece) مفقودة لدومينيغو فيتي (Domenico Feti)، في معرضٍ عنوانه **اختيار الباروك** (*Going for Baroque*). تتضمّن رافدة المذبح مجموعة رسومٍ في إطارٍ معقّد، عادةً مع لوحاتٍ أخرى، الغرض منها أن تُحدِّد ما ينبغي أن نسمّيه علاقة المستعمِل باللوحة

(لا علاقة المُشاهد بها). إنّ الممارسة الشائعة طبيعيًّا هي أن نصلّي لمن تمثّله اللوحة، أيًّا يكن. هنالك مماثلةٌ بين العمل التركيبي الذي ابتكره ريد وقطعة الأثاث المعقّدة التي تتكوّن منها رافدة المذبح، في أنّها تُحدّد أيضًا ما ينبغي أن تكون عليه علاقة المرء باللوحة. ينبغي على الفرد أن يعيش معها، حميميًّا، مثلما يوحي به وضعها في غرفة النوم.

إنّ إطار لوحةٍ ما، وأسلوب بناء رافدة المذبح، والعمل التركيبي الذي تُعرض فيه لوحةٌ ما كجوهرة، تمتلك جميعها منطقًا مشتركًا أجد نفسي، باعتباري فيلسوفًا، حسّاسًا جدًّا تجاهه: إنّها تُحدّد مواقف تصويريةً متّخذة تجاه لوحةٍ ما، وهي لا تكفي في حدّ ذاتها لهذه الأغراض. إنّ مدخل الكتاب ليس المكان المناسب لاستنباط هذا المنطق، وهدفي ينال في كلّ الحالات أرقى درجات التحقّق، بالتوجّه مباشرةً نحو ما يبدو لي استعمال ريد أداة المقطع السينمائي المتكرّر، وآلية الدبلجة التصويرية، والشاشة، فضلًا عن السرير والرداء، وحتى اللقطة، التي نشاهدها بصفتها جزءًا من العمل التركيبي لغرفة النوم... كلها تعطي مثالًا في ما يخصّ الممارسة الفنية المعاصرة. إنّها ممارسةٌ لم يعد فيها الرسامون يتردّدون البتّة في وضع لوحاتهم بواسطة وسائل تنتمي إلى وسائط (media) مختلفةٍ كلّيًّا: منحوتة، فيديو، فيلم، عمل تركيبي... وما شابه ذلك. إنّ الدرجة التي تاق فيها رسّامون مثل ريد إلى فعل ذلك دليلٌ على مدى ابتعاد الرسّامين المعاصرين عن الأرثوذكسية الجمالية للحداثوية (modernism)، التي أكّدت نقاءَ الوسيط باعتباره جدول أعمالها المحدّد. إنّ

استخفاف ريد بالمتطلبات الحداثية يؤكّد ما أتكلّم عنه في أحد فصول هذا الكتاب، من أنّه «انقضاء النقي». وينبغي أن نفكّر في الفن المعاصر بصفته ملوَّثًا، أو يفتقر إلى النقاء، ولكن فقط مقابل الذكرى المؤرّقة للحداثوية في ضراوتها، بصفتها مثلًا فنيًّا أعلى. ومما يسترعي الانتباه على وجه الخصوص، أن يكون ديفيد ريد هو من اتّخذه نموذجًا للّحظة المعاصرة في الفنون البصرية، لأنّه إذا ما وُجد اليوم رسامٌ يمكن أن يبدو عمله ممثِّلًا الفضائل الأرفع للرسم النقي، فلا بدَّ من أن يكون ريد هو ذلك الفنان. لقد طبعتُ على غلاف الكتاب اللوحة التي سيراها المرء إذا كان في داخل العمل التركيبي (**رقم 328** لريد)، وهكذا سيرى المرء خارج الفيديو وعلى الجدار بالألوان، اللوحة تشاهَد بصخبٍ في فضاءٍ سينمائي وراء جودي الجميلة، عندما تكشِف أنّها كانت من ضلّل البطل ليعتقد أنّها شخصٌ آخر.

لقد انبثق هذا الكتاب من **محاضرات ميلون في الفنون الجميلة** (*Mellon Lectures in Fine Art*) لعام 1995، التي ألقيتُها ربيع تلك السنة في «الناشيونال غاليري أوف آرت» [المعرض الوطني للفن] (National Gallery of Art) في واشنطن تحت عنوان غير ملائم هو **الفن المعاصر وحدود التاريخ** (*Contemporary Art and the Pale of History*)، وهو العنوان الفرعي لهذا الكتاب. إنّ الجزء الأوّل من العنوان قد أوضح أنّ محاضراتي كانت عن الفن المعاصر ـ وهو موضوعٌ غير معتادٍ لمحاضرات ميلون ـ في شكلٍ يميّز بوضوحٍ الفن الحديث عن المعاصر. يتطلّب الأمر خيالًا خاصًّا لرؤية عملَ ريد التركيبي باعتباره ذا سابقةٍ في تاريخ الرسم، لكنّ رؤية كيفية مقاربة

مثل هذا العمل جماليًّا تتطلّب أكثر من الخيال. إنّ جماليات النقاء لن تنطبق بالتأكيد، والتصريح بما سينطبق يتطلّب تعريةً ملائمةً للتشريح المقارن للعمل الفني الحديث والمعاصر، لنرى كيف يختلف عمل ريد، على سبيل المثال، مهما كانت التشابهات الظاهرية، عن لوحةٍ تعبيريةٍ تجريدية يصادف أن تستعمل ضربات فرشاةٍ إيمائيةً جارفة، إذ لا شكّ في أن ضربات ريد المصقولة والمطوّرة مستمدّةٌ منها.

أمّا بالنسبة إلى الجزء الثاني من عنوان المحاضرات، فيرتبط بأطروحةٍ غريبةٍ دافعتُ عنها لسنواتٍ عديدة في ما يخص نهاية الفن، وهي طريقةٌ دراميةٌ إلى حدٍّ ما للتصريح بأنّ السرديات الكبرى التي حدّدت أولًا الفن التقليدي، وبعد ذلك الفن الحداثي، لم تبلغ النهاية فحسب، بل لم يعد الفن المعاصر يسمح لنفسه البتّة بأن تمثّله السرديات الكبرى. لقد أقصت تلك السرديات بالضرورة تقاليد وممارساتٍ فنيةً محدّدة بوصفها «خارج حدود التاريخ»، وهي جملة لهيغل (Hegel) لجأتُ إليها أكثر من مرّة. إنّها من بين الأشياء الكثيرة التي تميّز لحظة الفن المعاصرة، أو ما أسمّيه «اللحظة ما بعد التاريخية» - حيث لم تعد هنالك حدودٌ للتاريخ. ما من شيءٍ مغلق، بالطريقة التي افترض فيها كليمنت غرينبرغ (Clement Greenberg) أنّ الفن السريالي لم يكن جزءًا من الحداثوية مثلما تصوّرها. إنّ حداثويتنا، على الأقلّ (وربما حصرًا) في الفن، لحظةٌ من التعدّدية العميقة والتسامح الكامل. ما من شيءٍ مستبعد.

حين أُلقيتْ أولى محاضرات ميلون في عام 1951، كان صعبًا تخيّل الفنّ المعاصر مثلما ارتقى - كانت محاضراتي هي المجموعةَ

الرابعةَ والأربعين في هذه السلسلة. إنّ اللقطة الثابتة المعدّلة لريد والمستمدّة من فيلمٍ، توضح استحالةً تاريخيةً محدّدةً استحوذت عليّ إلى حدٍّ ما باعتباري فيلسوفًا. لم يكن ممكنًا أن تجد لوحته لعام 1989 مكانًا في غرفِ نومِ عامَ 1958 لسببٍ بديهي، هو أنّها لن تبقى لثمانٍ وثلاثين سنةً أخرى (لقد كان ريد في سن الثانية عشرة حينما أُنجِز فيلم الدوار). ولكنّ الأهمّ من هذه الاستحالة الزمنية المجرّدة هي الاستحالة التاريخية: لم يكن هنالك أيّ مكانٍ في عالم الفن للوحاته في عام 1957، ومن المؤكّد أنه لم تكن هنالك أماكن لأعماله التركيبية أيضًا. إنّ استحالة تخيّل فنّ المستقبل تمثّل أحد الحدود التي تبقينا حبيسي لحظات عصرنا. وسيكون هنالك بالطبع متّسعٌ ضئيلٌ، منذ أُلقيت محاضرات ميلون لأوّل مرّةٍ في عام 1951، لتخيّل أنّ الفن سيرتقي على نحوٍ تُكرَّس فيه المجموعة الرابعة والأربعون من محاضرات ميلون للفن مثلما تتضمّنه اللقطة الثابتة المعدّلة. إنّ هدفي، بالتأكيد، ليس معالجة هذا الفن بروحية العارف، ولا من ناحية انشغالات مؤرّخ الفن، أعني الأيقونوغرافيا والتأثير. إنّ اهتماماتي تأمّليةٌ وفلسفية، ولكنّها كذلك عملية، طالما أنّني كرّست جانبًا كبيرًا من حياتي المهنية للنقد الفني. إنّني حريصٌ على تحديد المبادئ النقدية التي يمكن أن توجد حين لا تكون هنالك سرديات، وعندما يحدث أيّ شيء، بمعنًى مناسب. هذا الكتاب مخصّصٌ لفلسفة تاريخ الفن، ولبنية السرديات، ونهاية الفن، ولمبادئ النقد الفني. إنّه يتولّى مسؤولية التساؤل كيف أصبح فنٌّ مثل فنّ ديفيد ريد ممكنًا تاريخيًّا، وكيف يمكن أن نفكّر نقديًّا في مثل هذا الفن. يُعنى نصّي على طول

الدرب بنهاية الحداثوية، وهو يسعى إلى تخفيف حساسياتٍ تكيّفت في النهاية مع المهانات التي خلّفتها الحداثوية على المواقف الجمالية التقليدية تجاه الفن، ولإظهار شيءٍ ممّا يعنيه التلذّذ بالواقع ما بعد التاريخي. هنالك نوعٌ من الراحة في معرفة وجهة هذا كلّه باعتبارها مسألةً تاريخية. إنّ تمجيد فنّ العصور السابقة، مهما كان مجيدًا حقًّا، يعني أنّنا نريد وهمًا يتعلّق بطبيعة الفن الفلسفية. عالم الفن المعاصر هو الثمن الذي ندفعه مقابل الاستنارة الفلسفية، لكنّ هذا الأمر ليس بالطبع إلّا إحدى المساهمات في فلسفةٍ تدين للفن.

مدينة نيويورك، 1996

شكر وامتنان

حتّى وصول رسالةٍ خطّيةٍ من هنري ميلون (Henry Millon)، عميد «مركز الدراسات المتقدمة في الفنون البصرية»، تدعوني بعباراتٍ منتقاةٍ بلطف إلى إلقاء محاضرات أنـدرو دبليو ميلون (Andrew W. Mellon) الرابعة والأربعين في الفنون الجميلة بالناشيونال غاليري، لـم تكن لديّ نيّةٌ مسبقةٌ لكتابة كتابٍ آخر في الفنّ، فلسفي أو غير ذلك. لقد كانت فرصةً مناسبةً لي للتعبير عن آرائي بمسائل مفهومية في الجماليات الفلسفية منذ نشر كتابي الرئيسي في هذا الموضوع وهو **تجلّي المألوف** (*The Transfiguration of the Commonplace*)، في عام 1981، ومنذ أن أصبحتُ الناقد الفني في مجلة ذا نيشن (*The Nation*) في عام 1984، صار بوسعي التعبير عن آرائي في كثيرٍ من أهم الأحداث والتغيّرات في عالم الفن ذاته. في الواقع، أعقب كتابَ **تجلّي المألوف** مجلّدان مهمّان من مقالاتٍ فلسفيةٍ عن الفن، وكذلك جُمعت المقالات النقدية، وعلى رغم ذلك كلّه أدركت أنّه ينبغي عدم تفويت الفرصة، بغضّ النظر عن شرف اختياري لإلقاء هذه المحاضرات المرموقة. وبالفعل، كنت أتوفّر على موضوعٍ اعتبرته يستحقّ أن يعالَج على مدى سلسلةٍ من المحاضرات، أقصد فلسفة تاريخ الفن، التي كنت قد عبّرت عنها

بشعار «نهاية الفن». لقد توصّلت على مدى سنواتٍ من التأمّل إلى نظرةٍ مختلفة جدًّا إلى ما كانت تعنيه نهاية الفن، أكثر ممّا كان لدي عندما تملّكني ذاك المفهوم في البداية.

لقد توصّلتُ إلى فهم هذه العبارة المثيرة للسخط من دون شكّ، والتي تعني بالفعل نهاية سرديات الفن الكبرى. ليس مجرّد نهاية السردية التقليدية لتمثيل المظهر البصري الذي كان إرنست غومبريتش (Ernst Gombrich) قد اتّخذه بمثابة موضوع له في محاضرات ميلون، ولا سردية الحداثوية اللاحقة التي كادت تنتهي بالكامل، بل نهاية السرديات الكبرى بأسرها. إنّ البنية الموضوعية لعالم الفن قد كشفت عن نفسها تاريخيًّا لتحدّدها حاليًّا تعدديةٌ جذرية، ولقد شعرت بأنّ فهم ذلك الأمر ملحٌّ، لأنّه يعني ضرورة إجراء إعادة نظرٍ جذرية بالطريقة التي فكّر فيها المجتمع بشكلٍ عامٍّ بالفن وتعامل فيها معه مؤسّساتيًّا. وتُضاف إلى هذا الإلحاح الحقيقةُ الذاتية التي تتضمّن أنّني في تعاملي معه سأكون قادرًا على ربط تفكيري الفلسفي الخاصّ بطريقةٍ منهجيةٍ بحيث أجمع بين فلسفة التاريخ التي ابتدأت به وفلسفة الفن التي توّجتها بهذا المقدار أو ذاك. وعلى رغم كلّ هذه المزايا، فإنّني متأكدٌ على نحوٍ معقولٍ بأنّني لم أكن لأباشر كتابة هذا الكتاب لولا الفرصة غير المتوقّعة أبدًا التي أتاحتها لي دعوة هانك (هنري) ميلون، والتي كانت بمنزلة استجابةٍ لدعاءٍ صامت. أنا مدينٌ بدايةً على نحوٍ استثنائيٍ لكرم مركز الدراسات المتقدمة في الفنون البصرية ـ (CASVA) مثلما يسمّيه أعضاؤه ـ لعرضهم على فيلسوف، أي شخصٍ تُعدّ اهتماماته الفنية المباشرة

بعيدةً عن بؤره الأكاديمية التقليدية، إلقاء مجموعةٍ من محاضرات المركز القيّمة.

كان من المفترض أن تقدَّم المحاضرات على مدى ستّة أيام أحدٍ متتالية في ربيع عام 1995، إلّا إذا كنت نشيطًا كفايةً للعمل يومًا سابعًا أو يومًا ثامنًا، وذلك ما لم يوفّق في الواقع في إنجازه أيٌّ كان، سواءٌ أنا أو من سبقوني. غير أنّه كانت هناك فرصٌ لإلقاء محاضراتٍ أخرى قبل هذه الفترة وبعدها، وكان بوسعي في نهاية المطاف الاستفادة منها لإنتاج كتابٍ يتكوّن ممّا يعادل إحدى عشرة محاضرةً على الإجمال، ما يتيح لدوافع موضوع ميلون التوسّعَ والتطوّرَ إلى مسارٍ منفردٍ للتفكير بالفن والسردية والنقد والعالم المعاصر. تظهر محاضرات ميلون الأصلية في الفصول الثاني والثالث والرابع والسادس والثامن والتاسع، غير أنّ الفصلين الثاني والرابع استندا إلى محاضراتٍ سابقة أُلقيت برعايةٍ متميّزةٍ جديرةٍ بالامتنان هنا. فقد قُدّم الفصل الثاني في خطوطه العامة ضمن محاضرات فيرنر هايزنبرغ (Werner Heisenberg) لأكاديمية العلوم البافارية برعاية مؤسّسة سيمنس (Siemens Foundation) في ميونخ. وإنّني مدينٌ بشدّةٍ للدكتور هاينريش مايَر (Heinrich Meyer) لإعداده هذا الحدث الباعث على الحماسة بشكلٍ ملحوظ، وقد عزّزته مشاركة صديقي العلّامة في مجال الفلسفة ديتر هنريش (Dieter Henrich)، الذي كان لي معه حوارٌ عامٌّ مشهودٌ أثناء فترة طرح الأسئلة التي تلت تلك المحاضرة. وقد أُلقي الفصل الرابع بصفته جزءًا من أعمال ملتقى مخصّصٍ لأعمال كليمنت غرينبرغ أقيم في مركز جورج بومبيدو

(Georges Pompidou) بباريس، ونظّمه دانيال سوتيف (Daniel Soutif). وكنت قد توصلت أخيرًا إلى معرفة غرينبرغ شخصيًا قبل انعقاد الملتقى، وأصبحت منبهرًا كفايةً بأصالته، باعتباره مفكّرًا إلى حدّ وجود جانبٍ يمكن أن يعتَبر فيه هذا الكتاب سيرًا على تقاليد كتاب جون ستيوارت مِل (John Stuart Mill) **تفحّص فلسفة السير وليام هاملتون** (*An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*) ، أو لكتاب سي. دي. برود (C. D. Broad) النموذجي **تفحّص فلسفة ماك تاغرت** (*An Examination of MacTaggart's Philosophy*). ويمكن أن توجد لحظاتٌ يشعر فيها القارئ بأنّ الأمر هو «تفحّص فلسفة غرينبرغ» (An Examination of Greenberg's Philosophy)، إذ إنّ تفكيره برهن كونه محوريًّا للغاية في سردية الحداثوية التي أرى أنّه قد اكتشفها. وما كان سيقوله «كليم» («Clem») [كليمنت] لو عاش ليقرأ الكتاب ـ لقد كان مريضًا للغاية بحيث لم يستطع السفر إلى باريس، كما كان مخطّطًا، للردّ على الانتقادات وليبيح لنفسه قليلًا من التكريم ـ أمرٌ يعسر بناؤه بالتفصيل. ولكنّه أخبرني بمرحٍ بأنّه لا يتّفق إلى حدٍّ كبيرٍ مع ما قرأ من كتاباتي، على رغم أنّه استمتع بقراءتها ـ وليس هنالك ما يدعو إلى تخيله جاثيًا على ركبتيه عرفانًا بالجميل لأنّه فُهم أخيرًا. وعلى رغم ذلك، فمن دونه لكان الكتاب مختلفًا جدًّا ، وربّما مستحيلًا.

رأى الفصل الأول النور بشكل محاضرةً من سلسلة محاضرات إميلي تريمين (Emily Tremaine)، أُلقيت ظهيرة يومٍ شتوي في هارتفورد أثينيوم (Hartford Atheneum) احتفالًا بالذكرى الخامسة

والعشرين لافتتاح غاليري ماتريكس (Matrix Gallery) التابع لتلك المؤسّسة، والذي كان بتوجيهٍ من قيّمته أندريا ميلر ـ كيلر (Andrea Miller-Keller)، مرحِّبًا باستضافة الفن المعاصر على وجه الخصوص. إنّ صالات العرض التجريبية في الولايات المتحدة الأميركية أقلّ بكثيرٍ منها في أوروبا، وذلك مفاجئٌ كفايةً، لكنّ الأمر يبدو على أيّ حالٍ فرصةً ملائمةً للسعي إلى تمييز الفن المعاصر عن الفن الحديث عمومًا، ومحاولةً للتصالح مع ما بعد الحداثة بصفتها جيبًا أسلوبيًّا ضمن الفن المعاصر.

ولقد ألقي الفصل الخامس باعتباره خطاب الجلسة العامة في المؤتمر الدولي السادس للجماليات في لاهتي (Lahti) بفنلندا، برعاية جامعة هلسنكي (Helsinki). كان موضوع المؤتمر «الجماليات في الممارسة»، وكانت القائمة على تنظيم المؤتمر سونيا سيرفوما (Sonya Servomaa) موفّقةً عندما اعتبرت النقد الفني مثالًا على الجماليات التطبيقية، ورأت أنّني ملائمٌ تمامًا لمناقشة العلاقة بين الجماليات بوصفها تخصّصًا فلسفيًّا والنقد بوصفه أحد تطبيقاتها الممكنة. ومن المؤكّد أنّ طريقة غرينبرغ في النظر إلى المسألة ذاتها كانت ستكون، وكما هو منتظرٌ ربّما، في الجانب المضاد لطريقتي في النظر إليها. وقد عُدّل البحث ليقدَّم كمحاضرةٍ من محاضرات روبين (Rubin) في متحف بالتيمور للفن (Baltimore Museum of Art)، وفي نطاق دعوةٍ من قسم تاريخ الفن بجامعة جونز هوبكنز (Johns Hopkins University)، وكانت مجدّدًا واحدةً من محاضرتين لتكريم جورج هيرد هاملتون (George Heard Hamilton)

بكلّية وليامز. وإنّني ممتنٌ للغاية للأستاذ هربرت كيسلر (Herbert Kessler) في المؤسّسة الأولى وللأستاذ مارك هكستهاوزن (Mark Haxthausen) في المؤسّسة الثانية لعنايتهما بي وحسن استضافتهما لي، وأنا ممتنٌ بالطبع لسونيا سيرفوما لمبادرتها ولقدراتها التنظيمية الهائلة. وبالمثل أنا ممتنٌ لفيليب ألبيرسون (Philip Alperson)، رئيس تحرير **مجلّة الجماليات والنقد الفني** (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*)، لطباعة النسخة الأصلية لهذا الفصل بوصفه يوحّد موضوعي عنوان تلك الدورية، ولكنّه مع مرور الوقت تلاءم مع البناء العامّ لهذا الكتاب، واكتسب بالضرورة شكلًا مختلفًا بعض الشيء.

كُتب الفصل السابع بناءً على إلحاح شيري غيلدن (Sherri Gelden)، رئيسة مركز ويكسنر (Wexner) بجامعة ولاية أوهايو (Ohio) ليكون جزءًا من سلسلة محاضراتٍ عن فن البوب (pop art)، أُلقيت بالتزامن مع معرضٍ لأعمال روي ليكتنستاين (Lichtenstein). وإني أعتبر شيري شخصًا من النوع الذي يكاد يكون رفض طلبه أمرًا مستحيلًا، ولكن ينبغي أن أقول إنني كنت متبرّمًا حين قلت نعم. ولكن عندما بدأ النصّ بالظهور، بدا لي واضحًا أنّه ينتمي إلى الكتاب الذي سيكون أقلّ قيمةً من دونـه، وقد منحني ذلك فرصةً لوضع حركة البوب (pop movement) التي كانت تعني الكثير بالنسبة إليّ شخصيًّا، في منظورٍ أعمق ممّا كنت أجده في السابق.

ولقد كُتب الفصل العاشر «المتاحف والملايين المتعطّشة» خصّيصًا لمحاضرةٍ عن الفن والديموقراطية، برعاية قسم العلوم

السياسية بجامعة ولاية ميشيغان (Michigan)، على رغم أنّ المحاجّة الأساسية استُنبطت أساسًا بصفتها جزءًا من ندوةٍ عن دور المتحف المعاصر عُقدت في عام 1994 للاحتفال بالذكرى الخامسة والعشرين لتأسيس متحف الفن بجامعة أيوا في مدينة أيوا (Iowa). وأنا ممتنٌّ للأستاذ ريتشارد زينمان (Richard Zinman) من ولاية ميشيغان لتحفيزه الاجتماع الذي نظّمه، ولحماسته. والبحث يظهر هنا بشكلٍ مختلفٍ بعض الشيء عن الشكل الذي اعتُمد في المطبوعة الرسمية لتلك الندوة، على رغم أنّه يدين لها بكامل وجوده.

ويتضمّن الفصل الحادي عشر ذلك الجزء من الكتاب الذي كتبته بالفعل من أجل الكتاب: استكشافٌ فلسفي للترتيبات التاريخية، للإمكان، والاستحالة والضرورة ـ وهو موضوع أفكّر في بحثه منذ مدّة. ولكنّ هذا الفصل يتضمّن قسمين لهما نسبٌ دخيل. كان ديفيد كارير (David Carrier) قد كتب نقدًا مؤيّدًا لأفكاري التي كان فيليب ألبيرسون دعا إلى الإجابة عنها على صفحات **مجلة الجماليات والنقد الفني**، ولقد أثّر النقد في تفكيري تأثيرًا عميقًا بحيث إنّني اغتنمت الفرصة لتحفيز هذا النقاش الختامي. كما استعرتُ بحرّيةٍ من نصٍ كنت كتبته عن الفنانَين الاستثنائيين فيتالي كومار (Vitaly Komar) وألكسندر ميلاميد (Alexander Melamid) اللذين رعى «بحثهما» معهد نيشن (Nation Institute). تحوّل كومار وميلاميد مثالين يجسّدان، إلى حدّ الكمال، الشرط المعاصر للفن، وقدّما نبرة الكوميديا، وهي النبرة التي شعرتُ معها بأنّها يجب أن تكون النهاية الصحيحة لكتابٍ عن نهاية الفن.

كان مركز الدراسات المتقدمة في الفنون البصرية مؤيِّدًا، بل متحمّسًا أيضًا على الدوام لتلك السلسلة من المحاضرات التي باتت استثنائيةً نوعًا ما. كانت تأمليةً في شكلٍ حازم، بل فلسفية، ولم تكن أقلّ حزمًا في تفضيل تناول الفن المعاصر على تناول الفن التقليدي، فضلًا عن الفن الحديث. ولقد ألقيت أولى محاضراتي في اليوم الأخير من أحد أكثر المعارض التي شاهدتها استثنائيةً، وضمّ أساسًا نماذج خشبيةً من كنائس عصر النهضة. وهي تدهش تمامًا بحجمها وجرأتها وجمالها. لقد كان المعرض مِن عمل هنري ميلون، وأعتقد أنّه قد مثّل الروح الحقيقية للمركز، الذي أثبت وفقًا لذلك روحه المغامرة برعاية محاضراتي، فهي تنحدر من روحٍ مغايرةٍ تمامًا لروحه. إنّ هانك ميلون (Hank Millon) وزوجته جودي من بين أروع الناس الذين التقيتهم، ومن المستحيل معرفتهما من دون محبتهما. وكانت تيريز أومالي (Therese O'Mally)، معاونة العميد، متعاونةً على الدوام، ومهتمّة بصدقٍ بمشروعي. وكنت ممتنًّا للجدارة المؤكّدة التي تمتّعت بها آبي م. كراين (Abby M. Krain) التي ساعدتني في كثيرٍ من المسائل العملية، بما في ذلك تعقّب الشرائح، وكارين بنسوانغر (Karen Binswanger)، التي كانت أشبه بحضورٍ ملائكي، تلتقيني في كلّ مناسبة وتساعدني في تحضير الشرائح. ولقد استمتعتُ مع مشغّل آلة العرض بافو هانتسو (Paavo Hantsoo) باختيار الموسيقى الملائمة التي ستعزف بينما يختار الحضور أماكنهم. وقد تجاوبتُ بقوّةٍ مع ديموقراطية قاعة المحاضرات نفسها، باعتبارها مفتوحةً للجميع، حيث يجلس زائرو الناشيونال غاليري من دون أن يأبهوا

إلى جانب الفلاسفة ومؤرخي الفن، وأمناء المتاحف، وأناس عالم الفن الذين شكّلوا الحضور المحترف. وارتفعت معنوياتي بحضور واستجابات أميلي رورتي (Amelie Rorty) وجيرولد ليفنسون (Jerrold Levinson) وريتشارد آرنت (Richard Arndt)، وقد كان الأخير زميلًا من أيّام منحة فولبرايت في فرنسا. وقد استمتعت كثيرًا بحفل عشاءٍ بهيجٍ بمعية إليزابيت كروبر (Elizabeth Cropper) وجين سوذرلاند بوغس (Jean Sutherland Boggs)، عميدة هيئة التدريس في المركز.

كان مصدرًا لاطمئنانٍ كبيرٍ أنّني لم أكن الوحيد في التحدّث عن نهاية الفن، بل تلقّيت دعمًا مستقلًّا من مؤرّخ الفن الجسور والعارف هانز بيلتنغ (Hans Belting). لقد كنت أنا وهانز مثل زوج دلافين، يمرح في المياه المفهومية عينها لما يزيد على عقدٍ من الزمن، ولذلك كنت قادرًا على إقحام جزءٍ صغيرٍ من تكريمٍ كنت كتبته لمجلّدٍ صدر احتفالًا بعيد ميلاده الستين، في الفصل الثامن من هذا الكتاب. كما أنّ صديقيّ الرائعين ريتشارد كونس (Richard Kuhns) وديفيد كارير قاما بقراءة مخطوطة محاضرات ميلون الست، وقدّما ملاحظاتٍ جامعةً مفيدة. ولقد أصبحت حياتي في مجال الفن متطوّرةً بشكلٍ يفوق كلّ مقايسة، وذلك بواسطة التواصل الثابت الذي واظبنا عليه لسنواتٍ عديدة. وقد تعلّمت أمورًا كثيرةً من بعض الكتّاب في مجال الفن، وبخاصّةٍ مايكل برنسون (Michael Brenson)، وديميتريو باباروني (Demetrio Paparoni) وجوزيف ماشيك (Joseph Masheck). ولكنّني اكتسبتُ ثقةً بالنفس عاليةً بفعل الاهتمام النوعي

بأفكاري الذي أبداه الفنانون أنفسهم. في الواقع، أتى كلٌّ من شون سكالي (Sean Scully) وديفيد ريد إلى واشنطن للاستماع إلى محاضرةٍ أو اثنتين، ولكلٍّ منهما مقامٌ خاصٌّ في الكتاب نفسه ـ ولا سيّما ديفيد، الذي لأحد أعماله التركيبية دورُ الاستهلال (إذا ما كتبنا على طريقة بروست) للكتاب كلًّا. وأنا ممتنٌّ لديفيد ولغاليري ماكس بروتيتش ـ وكذلك لغاليري رولف ريكه (Rolf Ricke) في كولونيا ـ وذلك للسماح لي باستعمال اللوحة رقم **328** لغلاف الكتاب [الإنكليزي]. إنّني أشكر أودو كيتلمان (Udo Kittelman)، من جمعية الفن في كولونيا (Kölnischer Kunstverein)، وذلك للدعوة إلى كتابة دراسةٍ عن معرض أعمال ديفيد الاستعادي (retrospective) في كولونيا. ولقد تزامنت محاضرتي في سلسلة تريمين مع المعرض الاستعادي في أثينيوم لأعمال سيلفيا بليماك مانغولد (Sylvia Plimack Mangold) ـ وقد بدأ غاليري ماتريكس مسيرته المهنية الناجحة بتلك الأعمال ـ وأنا أهدي هذا الكتاب إلى سيلفيا وزوجها روبرت مانغولد، وهما الآن صديقان قديمان لي. لقد أصبح الفن المعاصر موقعًا للتجارب الرائعة التي تبلغ مدًى أغنى بشكلٍ لا يقبل المقايسة ممّا أمكن أن يبلغه الخيال الفلسفي المجرَّد. إنّه زمنٌ رائعٌ للعيش، على الأقلّ بالنسبة إلى فيلسوفٍ مهتمٍّ بالفنون. ولقد كنت المنتفع من الأفكار الخارقة للعادة لسيندي شيرمان (Cindy Sherman)، وشيري ليفين (Sherrie Levine)، ومايك بيدلو (Mike Bidlo) وراسل كونور (Russell Connor)، وكومار، وميلاميد، ومارك تانسي (Mark Tansey) وفيشلي وفايس (Fischli

(Mel Bochner) ،(& Weiss) وميل بوكنر، وكثيرين آخرين، وليسوا جميعًا مذكورين صراحةً في النص، غير أن مثلَهم ومحاوراتهم تمثّل جزءًا من كيمياء الكتاب.

وفي ما يخصّ تحويل المخطوطة كتابًا، أنا ممتنٌّ بدايةً لإليزابيت باورز (Elisabeth Powers)، وكيلة دار نشر جامعة برنستون (Princeton)، وقد تابعت المحاضرات وقدّمت بعض الاقتراحات الوجيهة إلى حدٍّ كبير قبل أن تعهد بالنصّ إلى آن هيمولبرغر وولد (Ann Himmelberger Wald)، رئيسة تحرير دار نشر برنستون. تتمتّع آن وولد بخلفيةٍ فلسفية، ولديها بالفعل اهتمامٌ خاصٌّ بالجماليات، ولقد طمأنتني حماسة تلقّيها الكتاب. كما أنّني ممتنٌّ لهيلين هسو (Helen Hsu) لصبرها المطمئِن في تعاملها مع مرفقات النصّ المصوّرة، ولمولان تشان غولدشتاين (Molan Chun Goldstein) التي أشرفت على إنتاج الكتاب، وذلك لمهنيّتها الملطّفة بفهمها المتعاطف لهوسٍ لاعقلاني لا ريب فيه لدى الكاتب، هوسٍ بطريقته الخاصة في ترتيب الأمور.

لقد كان بالفعل أمرًا ساحرًا أن أتنقّل بين نيويورك وواشنطن لستّة أيّام أحد في أشهر ربيع عام 1995، أن أقيم في فندق، وأسير حتى الناشيونال غاليري وما يتطلّبه ذلك من توفيرٍ للوقت، وأن أنظر إلى بعض روائع الغاليري قبل انتظار صوت الموسيقى التي وقع عليها الاختيار وهو يخفت، وانتظار ارتفاع الستار قبالة الشاشة، وأن نبدأ محاضرةً أخرى من بين المحاضرات أمام الحضور الذي يتجسّد بطريقةٍ ما للاستماع إليها. لقد كانت مرافقتي في هذا الأمر زوجتي

الفنانة باربرا ويستمان (Barbara Westman) التي أَثْـرَتْ كامل التجربة مثلما تنير كلّ شيءٍ آخر. ولا بدّ من أنّ حماستها التي لا تضاهى وموهبتها في الفكاهة وقدراتها في مجال الصداقة والحب قد ساعدت في إنضاج النصوص التي ستلي. وهي تتقاسم الإهداء مع آل مانغولد.



بعد نهاية الفن



ليس عمل آندي ورهول (بريللو بوكس) (1995)، لمايك بيدلو. بالإذن من: الفنّان و(BRUNO BISCHOFBERGER GALLERY, ZURICH).

الفصل الأول

مدخل: الحديث، وما بعد الحديث، والمعاصر

في اللحظة عينها تقريبًا، ولكن في جهلِ أيٍّ منا فكرَ الآخر، نشرتُ أنا ومؤرّخ الفن الألماني هانز بيلتنغ نصوصًا [منفصلة] عن نهاية الفن[1]. كان كلٌّ منّا قد توصّل إلى معنًى جليٍّ، وهو أنّ تبدّلاً تاريخيًّا

---

(1) كانت «نهاية الفن» (The End of Art) الدراسة المقصد في كتاب موت الفن (*The Death of Art*) الذي حرّره بيريل لانغ (Berel Lang) (New York: Haven Publishers, 1984). ولقد كان برنامج الكتاب متمثّلًا في كون كتّابٍ متعددين سيستجيبون للأفكار المطروحة في الدراسة المقصد. وقد مضيتُ في فكرة نهاية الفن في دراساتٍ متعدّدة، وكانت «مقاربة نهاية الفن» (Approaching the End of Art) ألقيت كمحاضرةٍ في شباط/ فبراير 1985 في متحف ويتني للفن الأميركي (Whitney Museum of American Art)، وطُبعت في كتابي الذي يحمل عنوان: (*The State of the Art*) (New York: Prentice Hall Press, 1987). وكانت «سرديات نهاية الفن» (Narratives of the End of Art) قد أُلقيت ضمن محاضرات ليونيل تريللينغ بجامعة كولومبيا، وطبعت في البداية في مجلّة غراند ستريت (*Grand Street*)، وأعيد طبعها في كتابي (*Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*) (New York: Noonday Press, Farrar, Straus, and Giroux, 1991). وصدر كتاب هانز بيلتنغ (*The End of the History of Art*) trans. Christopher S. Wood (Chicago: University of Chicago Press, 1987) أوّلًا بعنوان (*Das Ende der Kunstgeschichte?*) (Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983). ولقد أسقط بيلتنغ منذ ذلك الحين علامة الاستفهام عندما استفاض في نص عام 1983 في كتابه (*Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*) (Munich: verlag C. H. Beck, 1995). إنّ الكتاب الحالي، الذي كُتب كذلك بعد عشر سنوات من الصيغة الأصلية، يمثّل جهدي لتحسين =

مهمًّا حدث في الشروط الإنتاجية للفنون البصرية، حتّى لو أنّ المجمّعات المؤسّساتية لعالم الفن (صالات العرض، ومدارس الفن، والدوريات، والمتاحف، والمؤسّسة النقدية، وأمناء المتاحف...) بدت، في الظاهر، مستقرّة نسبيًّا. ولقد نشر بيلتنغ مذّاك كتابًا مدهشًا، متتبّعًا تاريخ الصور التعبّدية في الغرب المسيحي منذ العصر الروماني المتأخّر إلى قرابة عام 1400. وقد أعطاه عنوانًا فرعيًّا مثيرًا هو **الصورة قبل عصر الفن** (*The Image before the Era of Art*). ولا يعني ذلك أنّ تلك الصور لم تكن فنًّا بالمعنى الواسع،

= الفكرة المصوغة ضبابيًّا بعض الشيء عن نهاية الفن. ويمكن أن نسجّل أنّ الفكرة كانت انتشرت في منتصف الثمانينيات. كتب جياني فاتيمو (Gianni Vattimo) فصلًا بعنوان «موت أو انحدار الفن»(The Death or Decline of Art) في كتابه **نهاية الحداثة** (*The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*) (Cambridge: Polity Press, 1988)، وقد نُشر في الأصل بعنوان (*La Fine della Modernita*) (Garzanti Editore, 1985). ولقد لاحظ فاتيمو الظاهرة التي واجهناها أنا وبيلتنغ من منظورٍ أوسع بكثيرٍ ممّا اهتمّ به كلٌّ منّا: إنه يفكّر في نهاية الفن من منظور موت الميتافيزيقا بشكلٍ عام، وكذلك من منظور بعض الردود الفلسفية على المشكلات الجمالية التي أثارها «مجتمعٌ متقدّمٌ تقنيًّا». «نهاية الفن» مجرد نقطة تقاطع بين خيط التفكير الذي يتبعه فاتيمو وذاك الذي أسعى مع بيلتنغ إلى رسمه انطلاقًا من الوضع الداخلي للفنّ نفسه، وننظر إليه، بهذا القدر أو ذاك، بمعزلٍ عن محدّداتٍ أوسع تاريخيًّا وثقافيًّا. وهكذا، فإنّ فاتيمو يتحدّث عن «أعمال ـ الأرض، فنّ الجسد، مسرح الشارع... وهلمّ جرًّا، [حيث] يصبح وضع العمل ملتبسًا التباسًا جوهريًّا: لا يعود العمل يسعى إلى النجاح الذي سيتيح له أن يموضع نفسه داخل مجموعةٍ محدّدةٍ من القيم (المتحف الخيالي للأشياء التي تستحوذ عليها الخاصية الجمالية)» (ص 53). إنّ دراسة فاتيمو مجرّد تطبيقٍ واضحٍ وجليٍّ لانشغالات مدرسة فرنكفورت. ولا يزال «رواج» الفكرة، ومهما كان المنظور، هو ما أنا بصدد ملاحظته.

بل يعني أنّ كونها فنًّا لا يظهر في إنتاجها، طالما أنّ مفهوم الفن لم يكن قد انبثق فعلًا بعدُ في الوعي العام، ومثل هذه الصور ـ الأيقونات في الواقع ـ قد أدّت دورًا جدّ مختلفٍ في حياة البشر عن الدور الذي باتت تضطلع به الأعمال الفنية عندما انبثق المفهوم أخيرًا، وبدأ شيءٌ ما مثل الاعتبارات الجمالية يحكم علاقاتنا بها. إنّنا لم نكن قد فكّرنا بأنها، بالمعنى الأوّلي، فنٌّ أنتجه فنّانون ـ بشرٌ يتركون آثارًا على السطح، بل اعتبرناها ذات منشأ إعجازي، مثل طبع صورة المسيح على وشاح فيرونيكا[2]. وسيكون هنالك انقطاعٌ شديدٌ بين الممارسات الفنية قبل ابتداء عصر الفن وبعده، طالما أنّ مفهوم الفنان لم يدخل في توضيح الصور التعبّدية[3]، ولكنّ مفهوم الفنان قد

---

(2) «انطلاقًا من وجهة نظر أصل الصور التعبدية التي كانت مقدّسةً علنًا في عالم المسيحية، يكن تمييز صنفين اثنين. لا يتضمّن الصنف الأوّل أصلًا سوى صورٍ للمسيح وطباعة على رداءٍ للقديس استيفانوس في شمال أفريقيا، ويضمّ صورًا «غير مصبوغة» وبالتالي صورًا أصيلةً خاصّة، وهي صورٌ كانت إمّا رائعة الأصل وإمّا نتاج طباعةٍ آليةٍ طوال حياة النموذج. في توصيف الصور الأخيرة استُعملت لفظة (cheiropoieton) («ليست يدوية الصنع»)، باللغة اللاتينية (non manufactum). (انظر: هانز بيلتنغ *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*) trans. Edmund Jephcott ([Chicago: University of Chicago Press, 1994] 49), وفعلًا، فإنّ تلك الصور كانت آثارًا مادّية، مثل بصمات الأصابع، وبالتالي كان لها وضع الذخائر.

(3) ولكنّ الصنف الثاني من الصور التي أقرّتها الكنيسة المبكّرة بحذرٍ شديدٍ، كان تلك الصور المرسومة في الواقع، شرط أن يكون الرسام قدّيسًا، مثل القديس لوقا، «الذي يُعتقَد بأنّ مريم قد تصدّرت للرسم أثناء حياتها أمامه... كان من المفترض أن تتمّ العذراء الرسم بنفسها، أو أنّ الروح القدس اجترح معجزةً ليضمن أصالةً أكبر للبورتريه» (Belting, *Likeness and Presence*, 49). ومهما كانت التدخّلات الخارقة للعادة، فإنّ لوقا قد أصبح بالطبع القدّيس راعي الفنانين، وأصبح رسمه بورتريه الأم والطفل مبحثًا مفضّلًا للاحتفاء بالذات.

أصبح بالطبع مركزيًّا في عصر النهضة، إلى حدّ أنّه كان على جورجيو فازاري (Giorgio Vasari) أن يكتب كتابًا رائعًا عن سِيَر الفنّانين. وقبل ذلك، سيكون في أفضل الأحوال عن سِيَر القدّيسين الهواة.

وإذا كان هذا من قبيل ما يمكن التفكّر فيه، فقد يكون هناك انقطاعٌ آخر ليس أقل حدّةً بين الفن المنتَج أثناء عصر الفن والفن المنتَج بعد انتهاء ذلك العصر. لم يبدأ عصر الفن فجأةً في عام 1400، ولم ينتهِ على حين غرّةٍ كذلك، في وقتٍ ما قبل منتصف ثمانينيات القرن العشرين، عندما ظهرت نصوص بيلتنغ ونصوصي بالألمانية والإنكليزية على التتالي. وربّما لم يكن لدى أيٍّ منّا فكرةٌ واضحة عمّا كنا نحاول قوله مثلما يمكن أن يكون عليه وضوح فكرتنا حاليًّا، بعد عشر سنوات، لكنّنا بعد تقدّم بيلتنغ بفكرة الفن قبل بداية الفن، نستطيع أن نفكّر بالفن بعد نهاية الفن، كما لو أنّنا نخرج من عصر الفن إلى شيءٍ آخر لا يزال يتعيّن فهم شكله الدقيق وبنيته.

لم يقصد أيٌّ منّا أن تكون ملاحظاتنا بمثابة حكمٍ نقديٍّ يخصّ فن زمننا، ففي ثمانينيات القرن العشرين، تبنّى بعض المنظّرين الجذريين موضوع موت الرسم وأقاموا حكمهم على ادّعاء أنّ الرسم المتقدّم يُظهر على ما يبدو كلّ علامات الاستنفاد الداخلي، أو أنّه على الأقل وضع حدودًا لا يمكن تخطّيها. لقد كانوا يفكّرون في لوحات روبرت رايمان (Robert Ryman) البيضاء بالكامل تقريبًا، أو ربّما في لوحات الفنّان الفرنسي دانيال بوران (Daniel Buren) المخطّطة والمشاكسة والرتيبة، وسيكون من العسير ألّا نعتبر استبصارهم حكمًا نقديًّا بطريقةٍ ما على أولئك الفنانين وعلى ممارسة الرسم عمومًا في الآن عينه.

لكنّ ما يتفق تمامًا مع نهاية عصر الفن، كما فهمناها أنا وبيلتنغ، هو أنّ الفن ينبغي أن يكون نشيطًا إلى أبعد الحدود وألّا يظهِر أيّ علامةٍ على الاستنفاد، مهما كانت. كان فهمنا زعمًا يتعلّق بالكيفية التي أفسحت فيها مجموعةٌ متشابكةٌ من الممارسات الدرب لمجموعةٍ أخرى، ولو كان شكل المجموعة الجديدة غير واضحٍ- ولا يزال حتى الآن غير واضح. لم يكن أيٌّ منّا يتحدّث عن موت الفن، على رغم أنّ نصّي ظهر باعتباره المقالة المستهدفة في مجلدٍ بعنوان **موت الفن** (*The Death of Art*). ولم يكن ذلك العنوان من وضعي، لأنّني كنت بصدد الكتابة عن سرديةٍ معيّنةٍ تحقّقت موضوعيًا في تاريخ الفن كما كنت أعتقد، ولقد كانت هذه السردية، كما بدا لي، هي التي بلغت نهايتها. حكايةٌ قد انتهت. ولم أكن أعتقد أنّه لن يكون هناك مزيدٌ من الفن مثلما يوحي به لفظ «موت»، بل إنّ الفن، مهما كان، ينبغي أن ينجَز من دون الاستفادة من نوعٍ مطمئنٍ من سرديةٍ كانت تنظر إليه بأنّه المرحلة التالية الملائمة في الحكاية. كانت السردية هي التي انتهت وليس موضوع السردية. وهو ما أسارع إلى إيضاحه.

بمعنًى محدّد، تبدأ الحياة فعلًا عندما تنتهي الحكاية، مثلما يستمتع في الحكاية كلّ زوجين بطريقة التقائهما، و«عاشا سعيدين بعد ذلك»[4]. وفي النوع الروائي الألماني **«التنشئة الذاتية»**

---

(4) وهكذا، فإنّ عنوان واحدٍ من النصوص الأكثر مبيعًا طوال شبابي، **الحياة تبدأ في سن الأربعين** (*Life Begins at Forty*)، أو المساهمة اليهودية، باعتبارها تروى في فكاهةٍ يسمعها المرء بين حينٍ وآخر، من أجل مناقشة متى تبدأ الحياة: «متى ينفق الكلب ويغادر الأبناء المنزل».

(Bildungsroman) ـ رواية التكوّن واكتشاف الذات ـ تروى حكاية المراحل التي يتقدّم من خلالها البطل أو البطلة على طريق إدراك الذات. لقد أصبح هذا النوع الأدبي تقريبًا حاضن الرواية النسوية التي تتوصّل فيها البطلة إلى وعيها بمن تكون، وبما يعنيه أن تكون امرأة. وهذا الإدراك، على رغم نهاية الحكاية، هو بالفعل «اليوم الأوّل في ما تبقّى من حياتها»، إذا ما استعملنا عبارةً مكرورةً من فلسفة العصر الجديد. إنّ رائعة هيغل المبكّرة، كتاب **فينومينولوجيا الروح** (*The Phenomenology of Spirit*)، كان لها شكل رواية **التنشئة الذاتية**، بمعنى أنّ بطلتها، **الروح** (Geist)، تعبر مراحل متعاقبةً ليس من أجل بلوغ معرفة ما هي ذاتها فحسب، بل إنّ معرفتها ستكون خاويةً من دون تاريخ الحوادث وضروب الحماسة التي في غير محلّها[5]. كانت أطروحة بيلتنغ أيضًا عن السرديات. «الفن المعاصر» كما كتب، «يبدي وعيًا بتاريخ الفن ولكنّه لم يعد يقوده إلى الأمام»[6]. ويتحدّث أيضًا عن «الفقدان الحديث نسبيًّا للإيمان بسرديةٍ عظيمةٍ وآسرة، بالطريقة التي ينبغي أن يُنظَر بها إلى الأشياء»[7]. الإحساس جزئيًّا بعدم الانتماء إلى سرديةٍ عظيمة، تسجّل نفسها على سطح وعينا في مكانٍ بين الاضطراب والابتهاج، هو ما يسِم الحساسية التاريخية

---

(5) على حدّ علمي، كان أوّل من قدّم هذا التوصيف الأدبي لأهمّ أعمال هيغل الأولى هو جوسايا رويس (Josiah Royce) في:
(*Lectures on Modern Idealism*), ed. Jacob Loewenberg (Cambridge: Harvard University Press, 1920).

(6) Hans Belting, *The End of the History of Art?*, 3.

(7) المصدر السابق، 58.

للحاضر ويساعد، إذا ما كنّا أنا وبيلتنغ على صواب، في تحديد الاختلاف الحادّ الذي أعتقد أنّ إدراكه لم يبدأ في الظهور إلّا في أواسط سبعينيات القرن العشرين، بين الفن الحديث والفن المعاصر، فخاصيّة المعاصَرة ـ لا الحداثة ـ هي أنّه كان عليها أن تبدأ بصورةٍ خفيّة، من دون شعارٍ أو علامة إشهار، ومن دون أن يدرك أحدٌ بشكلٍ كبيرٍ أنّها قد حدثت. إنّ عرض آرموري (Armory show) لعام 1913 قد استعمل راية الثورة الأميركية، شجرة الصنوبر، باعتبارها علامته الإشهارية للاحتفال بالتبرّؤ من فنّ الماضي. لقد أعلنت الحركة الدادائية البرلينية موت الفن، ولكنّها تمنّت في الملصق الإعلاني عينه الذي وضعه راؤول هاوسمان (Raoul Hausmann) عمرًا مديدًا لـ«فن الآلة لتاتلين» (The Machine Art of Tatlin). وفي المقابل، لم يتصدَّ الفن المعاصر لفن الماضي، ولم ينظر إلى الماضي بوصفه شيئًا ينبغي الظفر بالانعتاق منه، ولا حتى بوصفه مختلفًا تمامًا كفنٍّ عن الفن الحديث عمومًا. إنّ جزءًا ممّا يعرّف الفن المعاصر هو أنّ فن الماضي متاحٌ لمثل هذا الاستعمال مثلما يحرص الفنّانون على تقديمه. ما ليس متاحًا لهم هو الروح التي أُبدِع فيها الفن. النموذج المعياري (paradigm) للمعاصر هو فن الكولاج (collage) كما عرّفه ماكس إرنست (Max Ernst) مع اختلافٍ واحد، فقد قال إرنست إنّ فن الكولاج هو «التقاء واقعين متباعدين على سطح غريبٍ عنهما»[8].

---

(8) مذكور في:

William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museum of Modern Art, 1968), 68.

يكمن الاختلاف في أنّه لم يعد هنالك سطحٌ غريبٌ عن ضروب الواقع الفني المتمايزة، وليست ضروب الواقع تلك بعيد بعضها عن بعض، وهذا لأنّ التصوّر الأساسي للروح المعاصرة تشكّل على أساس متحف، للفن كلّه مكانٌ فيه، حيث لا يوجد معيارٌ قبْليٌّ لما يجب لما يجب أن يكون عليه هذا الفن، وحيث لا توجد سرديةٌ يجب أن تكون محتويات المتحف جميعًا متوافقةً معها. إنّ فنّاني اليوم يتعاملون مع المتاحف باعتبارها ممتلئةً لا بفنٍّ ميت، بل بخياراتٍ فنيةٍ حيّة. المتحف حقلٌ متاحٌ لإعادة ترتيبٍ مستمرة، وبالفعل، ينبثق شكلٌ من الفن يستعمل المتحف كمستودعٍ للمواد من أجل إلصاق أشياء مرتّبة لاقتراح أطروحةٍ أو دعمها. إننا نشاهد ذلك في العمل التركيبي لفريد ويلسون (Fred Wilson) في متحف ميريلاند التاريخي (Maryland Historical Museum) ونشاهده مجدّدًا في العمل التركيبي المرموق لجوزيف كاسوت (Joseph Kosuth) «معرض ما لا يصح ذكره» بمتحف بروكلين[9]. غير أنّ هذا النوع مألوفٌ اليوم: يحصل الفنان على حرّية إدارة المتحف وينظّم موارده في طرائق عرض أشياء لا صلة تاريخيةً أو شكليةً بينها إلّا ما يوفّره الفنان. بطريقةٍ ما، يكون المتحف سببًا ونتيجةً وتجسيدًا للمواقف والممارسات التي تحدّد

---

(9) انظر:

Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History* (Maryland Historical Society, Baltimore).

وانظر أيضًا:

The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum (New York: New Press, 1992).

اللحظة ما بعد التاريخية للفن، ولكنّني لا أريد أن أستبق الأمر الآن. أودّ بالأحرى أن أعود إلى التمييز بين الحديث والمعاصر، وأن أناقش ظهوره في الوعي. وفي الواقع، كان ذلك ظهور نوعٍ معيّنٍ من الوعي الذاتي الذي كنت أفكّر فيه عندما بدأتُ الكتابةَ عن نهاية الفن.

إن التحقيب التاريخي في حقلي الخاص، الفلسفة، قد تمّ تقريبًا كما يلي: القديم، والوسيط، والحديث. يُعتقد بشكلٍ عامٍّ أنّ الفلسفة «الحديثة» قد بدأت مع رينيه ديكارت (René Descartes)، وما ميّزها كان الانعطاف نحو الداخل (inward turn) الذي اتّخذه ديكارت - ورجوعه الشهير إلى «أنا أفكر» - حيث يكون سؤال كيف تكون الأشياء فعليًّا أدنى من سؤال كيف يَلزَم شخصٌ ما بُني عقله بطريقةٍ معيّنة أن يفكّر بأنّها كذلك. نحن لا نستطيع أن نعلم ما إذا كانت الأشياء هي ما هي عليه بالفعل بالطريقة التي تُلزمنا فيها بنية عقلنا التفكيرَ بأنّها كذلك. لكنّ ذلك ليس بالغ الأهمية، بما أنّنا لا نملك طريقةً بديلةً للتفكير فيها. إذًا، بالعمل من الداخل نحو الخارج، إذا جاز التعبير، رسم ديكارت، والفلسفة الحديثة بشكلٍ عام، خريطةً فلسفيةً للكون الذي كان منبته بنية الفكر البشري. لقد بدأ ديكارت بجلب بنى الفكر إلى الوعي، حيث نستطيع في الوقت عينه تفحّصها نقديًّا والتوصّل إلى فهم ماهيّتنا وكيف هو العالم، إذ بما أنّ الفكر هو الذي يحدّد العالم، فإنّنا نصبح والعالم مصنوعين حرفيًّا من صورة أحدنا عن الآخر. لقد مضى القدامى ببساطةٍ قُدمًا في السعي لوصف العالم، غير عابئين بتلك السمات الذاتية التي

جعلتها الفلسفة الحديثة مركزيةً. ونستطيع إعادة صياغة عنوان هانز بيلتنغ الرائع بحديثنا عن الذات قبل عصر الذات لإبراز الفارق بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة. ولا يعني ذلك أنّه لم تكن هنالك ذواتٌ قبل ديكارت، بل يعني أنّ مفهوم الذات لم يكن يحدّد نشاط الفلسفة الكامل، مثلما توصّلتْ إلى القيام به بعد أن ثوّرها وإلى أن حلّ الرجوع إلى اللغة محلّ الرجوع إلى الذات. وبينما استبدَل «الانعطاف اللغوي»[10] بالتأكيد سؤال كيف نتكلّم بسؤال ما نحن، فإنّ هنالك استمراريةً لا شكّ فيها بين مرحلتي الفكر الفلسفي، مثلما يؤكد توصيف ناعوم تشومسكي (Noam Chomsky) ثورته الشخصية في فلسفة اللغة بأنّها «لسانياتٌ ديكارتية»[11]، بإحلال نظرية ديكارت في الفكر الفطري محلّ مسلّمة البنى اللسانية الفطرية، أو تعزيزها.

هنالك تشابهٌ مع تاريخ الفن. فالحداثوية في الفن تمثّل مرحلةً شرع الرسّامون قبلها بتمثيل العالم على النحو الذي قدّم نفسه به،

---

(10) مثل عنوان مجموعة دراساتٍ لعدّة فلاسفة، كلٌّ منها يمثّل مظهرًا من انعطافٍ مُكثّفٍ إلى حدٍّ ما، من مسألة الجوهر إلى مسائل التمثّل اللغوي، وهي التي ميّزت فلسفة القرن العشرين التحليلية، انظر ريتشارد رورتي:
The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method (Chicago: University of Chicago Press, 1967).
ولقد حقق رورتي بالطبع منعرجًا لغويًّا مضادًّا بعد أمدٍ غير بعيدٍ من هذا العمل المنشور.

(11) Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics :A Chapter in the History of Rationalist Thought* (New York : Harper and Row, 1966).

فرسموا البشر والمشاهد الطبيعية والأحداث التاريخية، تمامًا مثلما يمكن أن تقدّم نفسها للعين. ومع الحداثوية، تصبح شروط التمثيل نفسُها مركزيةً، بحيث يصبح الفن بطريقةٍ ما موضوعها الخاصّ. وقد كان هذا الأمر على وجه التحديد تقريبًا هو الطريقة التي حدّد بها كليمنت غرينبرغ المسألة في مقالته الشهيرة في عام 1960 «الرسم الحداثي» (Modernist Painting). فقد كتب: «يكمن جوهر الحداثوية، كما أراها، في استعمال المناهج المميِّزة لحقلٍ معرفي لنقده هو بالذات، ليس بقصد تخريبه، بل بقصد تحصينه بإحكام في مجال تخصّصه»[12]. وممّا يثير الانتباه أنّ غرينبرغ قد اتّخذَ الفيلسوف إيمانويل كانط (Immanuel Kant) بمثابة نموذجه في الفكر الحداثي: «لأنّ كانط كان أوّل من نقد أداة النقد نفسها، فإنّني أعتبره الحداثيّ الحقيقي الأول». لم ينظر كانط إلى الفلسفة باعتبارها تضيف إلى معرفتنا، بل بقدر ما تجيب عن سؤال كيف كانت المعرفة ممكنة. وأنا أفترض أنّ النظرة الموافقة للرسم لم تكن لتمثّل مظاهر الأشياء بمقدار ما تجيب عن سؤال كيف كان الرسم ممكنًا. سيكون السؤال إذًا: من هو أوّل رسّامٍ حداثي غيّر وجهة فن الرسم من مشروعه التمثيلي إلى مشروعٍ جديدٍ أصبحت فيه وسيلة التمثيل موضوعَ التمثيل؟

---

(12) انظر:

Clement Greenberg, «Modernist Painting» in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol. 4: Modernism with a Vengeance: 1957-1969, 85-93.

وكلّ الشواهد في هذه الفقرة هي من النصّ عينه.

لقد أصبح مانيه (Manet)، في نظر غرينبرغ، معادل كانط في الرسم الحداثي: «أصبح مانيه صاحبَ الصور الحداثية الأولى بفضل صراحة إعلانها عن السطوح المستوية التي رُسمت عليها». ولقد تحرّك تاريخ الحداثوية من هناك عبر الانطباعيين «الذين أنكروا طبقة الأساس والطبقات الملساء، حتّى يبعدوا البصر عن كلّ ريبةٍ في حقيقة أنّ الألوان التي استعملوها كانت مصنوعةً من طلاءٍ مصدره أنابيب أو أوعية»، باتجاه سيزان (Cézanne) الذي «ضحّى بمظهر الحقيقة، أو الصواب، كي يجعل رسمه وتصميمه متلائمين بوضوح أكبر مع الشكل المستطيل لقماش الرسم». وقد شيّد غرينبرغ خطوةً بخطوةٍ سردية الحداثوية لتحلّ محلّ سردية الرسم التمثيلي التقليدي كما عرّفه فازاري. الاستواء، ووعي الرسم وضربة الفرشاة، والشكل المستطيل، التي يتحدّث عنها جميعًا ماير شابيرو (Meyer Shapiro) بأنّها «سماتٍ غير محاكية» لما قد لا يزال متبقّيًا من لوحاتٍ محاكية، هي المنظور المُزاح، قِصَر المنظور المائل، وتوزيع الضوء باعتبارها منطلق التقدّم لتعاقبٍ تطوّري. إنّ الانتقال من الفن «ما قبل الحداثي» إلى الفن الحداثي، إذا اتّبعنا غرينبرغ، كان انتقالًا من سماتٍ محاكية إلى سماتٍ غير محاكية في الرسم. ويواصل غرينبرغ مؤكّدًا، ليس لأنّه كان على الرسم أن يصبح بذاته لاموضوعيًّا أو تجريديًّا، بل لأنّ سماته التمثيلية كانت ثانويةً في الحداثوية، في حين أنّها كانت أساسيةً في الفن ما قبل الحداثي. لا بدّ من أن يتناول معظم كتابي بالضرورة غرينبرغ، بمقدار ما هو معنيٌّ بسرديات تاريخ الفن، بصفته السارد العظيم للحداثوية.

من المهمّ أنّ مفهوم الحداثة، إذا كان غرينبرغ على صواب، ليس فحسب اسم حقبةٍ أسلوبيةٍ تبدأ في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، بالطريقة التي تكون فيها النزعة التكلّفية اسم حقبةٍ أسلوبيةٍ تبدأ في الثلث الأول من القرن السادس عشر: إنّ الرسم التكلّفي يلي رسم النهضة ويليه الباروك الذي يليه الروكوكو، الذي تأتي بعده النزعة الكلاسيكية المحدَثة، وتليها الرومانسية. لقد كانت هذه تغيراتٍ عميقةً في طريقة تمثيل الرسم للعالم، تغيّراتٍ، في التلوين وفي المزاج، كما يمكن المرء أن يقول، وهي تتطوّر من سابقاتها، وإلى حدٍّ ما بصفتها ردّ فعلٍ عليها، تمامًا مثل استجابة كلّ أنواع القوى غير الفنّية في التاريخ وفي الحياة. وفي تقديري، لا تتبع الحداثوية الرومانسية هذا المسلك، أو لا تقتصر على ذلك، بل إنّها موسومةٌ بارتقاءٍ إلى مستوًى جديدٍ من الوعي، ينعكس في الرسم باعتباره نوعًا من الانقطاع، أو كما لو أنّه تأكيدٌ على أنّ التمثيل المحاكي قد أصبح أقلّ أهميةً من نوعٍ ما من الانعكاس على وسائل التمثيل ومناهجه. لقد بدأ الرسم محرجًا أو مكرهًا على ما يبدو (في التعاقب التاريخي الذي اعتمده، اعتبر فان غوغ [فان خوخ] (Van Gogh) وغوغان (Gauguin) أوّل رسّامين حداثيّين). وبالفعل، فإنّ الحداثوية تضع نفسها على مسافةٍ من تاريخ الفن السابق، وإنّني أفترض أنّها تفعل ذلك على شاكلة ما يقوم به الراشدون، بحسب عبارة القديس بولس، حين «يضعون جانبًا الأمور الطفولية». ومعنى ذلك أنّ «الحديث» لا يعني مجرد «الأحدث».

وذلك يعني، بالأحرى، في الفلسفة كما في الفن، فكرة الاستراتيجية، والأسلوب، وبرنامج العمل. لو كانت الفكرة زمنيةً محضًا، لكانت كلّ الفلسفة المعاصرة لديكارت أو كانط حداثيةً، وكلّ الرسم المعاصر لمانيه وسيزان حداثيًّا، غير أنّ مقدارًا كبيرًا من التفلسف تواصل في الواقع وكان «دوغمائيًّا»، بحسب تعبير كانط، ولا علاقة له بالقضايا التي تحدّد البرنامج النقدي الذي تقدّم به، فمعظم الفلاسفة المعاصرين لكانط الذين بقوا على عكس ذلك «ما قبل نقديين»، أهملهم الجميع عدا الباحثين في تاريخ الفلسفة. وبينما لا يزال هنالك في المتحف مكانٌ للرسم المعاصر وللفن الحداثي الذي لا يُعدّ حداثيًّا بذاته، على سبيل المثال الرسم الفرنسي الأكاديمي الذي تصرّف كما لو أنّ سيزان لم يوجد أبدًا، أو السريالية في ما بعد، والتي فعل غرينبرغ كلّ ما في وسعه لكبحها، أو «قمعها»، باستخدام لغة التحليل النفسي التي أصبحت مألوفةً لدى نقّاد غرينبرغ، مثل روزاليند كراوس (Rosalind Krauss) أو هال فوستر (Hal Foster)[13] ـ فلا مكان لهذا الرسم في السردية العظيمة للحداثوية التي اجتاحتها قبله، ضمن ما أصبح يعرف باعتباره «التعبيرية التجريدية» (وهي تسميةٌ لم يحبّذها غرينبرغ)، وبعد ذلك تجريدية حقل الألوان، حيث توقّف غرينبرغ نفسه على رغم أنّ السردية لم تنتهِ بالضرورة. وفق غرينبرغ، تقع السريالية، مثلها في ذلك مثل الرسم الأكاديمي، «خارج حدود التاريخ»، إذا ما استعملنا

(13) Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1993); Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993).

تعبيرًا وجدتُه في كتابات هيغل. لقد تصادف أنّ السريالية كانت على نحوٍ ذي دلالةٍ جزءًا من التقدّم، ولو أنّها لم تكن كذلك. ولو كنتَ دنيئًا، مثلما كان النقّاد الذين تعلّموا التشهير الذي يقوم به غرينبرغ، لقلتَ إنّها لم تكن فنًّا حقيقيًّا، ولقد بيّن ذلك التصريح إلى أيّ درجةٍ كانت هوية الفن مرتبطةً داخليًّا بكونها جزءًا من السردية الرسمية. يكتب هال فوستر: «لقد انفتح فضاءٌ للسريالية: أمرٌ **لم يخطر على البال** (impensé) في داخل السردية القديمة، أصبح نقطةً مبجّلةً للنقد المعاصر لهذه السردية»[14]. إنّ جزءًا ممّا تعنيه «نهاية الفن» هو إعتاق ما كان يكمن خارج الحدود، حيث تكون الفكرة الحقيقية للحدود ـ الجدار إقصائيةً، على غرار جدار الصين العظيم، الذي شُيّد ليبقي جحافل المغول في الخارج، أو كما شُيّد جدار برلين ليبقي السكان الاشتراكيين الأبرياء محميّين من سموم الرأسمالية (يبتهج الرسّام الإيرلندي الأميركي العظيم شون سكالي بحقيقة أنّ «الحدود» تحيل باللغة الإنكليزية إلى السياج الإيرلندي، وهو جيبٌ في إيرلندا يجعل الإيرلنديين أجانب على أرضهم). وفي السردية الحداثية، إمّا ألّا يكون الفن الموجود خارج الحدود جزءًا من امتداد التاريخ، وإمّا أن يكون عودةً إلى شكلٍ سابقٍ للفن. لقد تكلّم كانط ذات مرّةٍ عن عصره الخاص، عصر التنوير، باعتباره «نضج الجنس البشري». ربّما فكّر غرينبرغ في الفن بهذه العبارات أيضًا، ورأى في السريالية نوعًا من التدهور الجمالي وإعادة تأكيدِ قيمٍ من طفولة الفن، تملؤها الوحوش والتهديدات المفزعة. وفي نظره، فإنّ حالة النضج كانت تعني النقاء،

(14) Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4: xiii.

بمعنى اللفظ الذي يرتبط بالضبط بما عناه كانط في عنوان كتابه **نقد العقل المحض** (*Critique of Pure Reason*). لقد كان ذلك الكتاب محاكمة العقل لذاته، من دون أن يكون له موضوعٌ آخر. بهذا المعنى، اعتبر غرينبرغ أنّ الفنّ النقيّ [أو المحض] هو الفنّ مطبّقًا على الفن، في حين أنّ السريالية هي أشبه بتجسيدٍ للتلوّث، وذلك لاهتمامها بالأحلام، واللاوعي والشبقية، و«بالغريب» في نظر فوستر. لكنّ ذلك بمعايير غرينبرغ هو تلوّث الفن المعاصر الذي أودّ الحديث عنه الآن.

مثلما أنّ «الحديث» ليس مجرّد مفهومٍ زمني يعني، على سبيل المثال، «الأحـدث»، فإنّ «المعاصر»، ليس مجرّد مصطلحٍ زمني يعني كلّ ما يحدث في اللحظة الراهنة. وتمامًا مثلما أنّ التحوّل من «ما قبل الحديث» إلى الحديث كان خفيًّا بمقدار ما كان التحوّل، في عبارات بيلتنغ، من الصورة قبل عصر الفن وصولًا إلى الصورة في عصر الفن، بحيث إنّ الفنانين كانوا يبدعون الفن الحديث من غير أن يكونوا واعين بأنّهم لم يكونوا يفعلون شيئًا مختلفًا عينيًّا إلى أن راح يتّضح بأثرٍ رجعي أنّ تغيّرًا مهمًّا قد حدث، فقد حدث ذلك، وعلى نحوٍ مشابه، مع التحوّل من الفن الحديث إلى الفن المعاصر. وطوال زمنٍ طويل، على ما أعتقد، كان يمكن أن يكون «الفن المعاصر» هو بالضبط **الفن الحديث الذي يُبدَع حاليًّا**. ففي نهاية المطاف، يتضمّن ما هو حديثٌ فارقًا بين «الآن» و«آنذاك»: لم تكن العبارة ستُستخدَم لو بقيت الأمور ثابتةً وعلى حالها إلى حدٍّ كبير. إنّ ذلك ينطوي على بنيةٍ تاريخيةٍ وهو أقوى بهذا المعنى من مصطلحٍ مثل «الأحدث». أمّا

«المعاصر» بمعناه الأكثر وضوحًا، فيعني ببساطةٍ ما يحدث الآن: سيكون الفنُّ المعاصر الفنَّ الذي يبدعه معاصرونا. ومن الواضح أنّه لن يكون قد اجتاز اختبار الزمن. ولكن سيكون له معنًى معينٌ بالنسبة إلينا، وهو معنًى لن يملكه حتّى الفن الحديث الذي **كان قد** اجتاز ذلك الاختبار: سيكون «فنّنا» على نحوٍ حميمي بشكلٍ خاصّ. ولكن بما أنّ تاريخ الفن قد تطوّر داخليًّا، فإنّ الفن «المعاصر» قد أصبح يعني فنًّا أُنتِج في داخل بنيةٍ معينةٍ للإنتاج لم تشاهَد، بحسب ما أرى، البتّة من قبل في كامل تاريخ الفن. إذًا، حالما أصبح الفن «الحديث» يدلّ على أسلوبٍ وحتّى على حقبةٍ ما ولا يدلّ فحسب على الفن **الحديث**، بات الفن «المعاصر» يعيّن شيئًا أكثر من مجرّد فن اللحظة الحاضرة. وفي نظري، فضلًا عن ذلك، فإنّه يعيّن مدّةً أقلّ ممّا يعيّن ما يحدث بعد انتهاء وجود فتراتٍ أخرى في سرديةٍ كبرى من سرديات الفن، وأسلوبًا لإبداع الفن أقلّ ممّا يعيّن أسلوبًا لاستعمال الأساليب. وهنالك بالطبع فنٌّ معاصرٌ في أساليب من نوعٍ غير مسبوق، غير أنّني لا أريد استباق المسألة في هذه المرحلة من النقاش. أتمنّى فحسب أن أنبّه القارئ إلى مجهودي لوضع تمييزٍ محكمٍ بين «الحديث» و«المعاصر»[15].

إنّني لا أعتقد بشكلٍ خاصٍّ أنّ التمييز كان محكمًا عندما انتقلتُ لأوّل مرّةٍ إلى نيويورك في نهاية الأربعينيات،

---

(15) «إنّ مشكلة وضع الفن الحديث في مواجهة الفن المعاصر تتطلّب إيلاء الاهتمام العام للتخصّص ـ سواءٌ أكان المرء يؤمن بما بعد الحداثة أم لا» (Hans Belting, *The End of the History of Art?*, xii).

حينما كان «فنّنا» فنًّا حديثًا، وحينما كان متحف الفن الحديث (Museum of Modern Art) منتميًا إلينا بذلك الشكل الحميمي. ومن دون شك، فإنّ مقدارًا مهمًّا من الفن كان يُبدع ولم يظهر بعدُ في ذلك المتحف، غير أنّه لم يكن يبدو لنا آنذاك، إلى حدّ أنّ المسألة لم يفكّر فيها أحدٌ على الإطلاق، أنّ ذلك الفن كان معاصرا بطريقةٍ تميّزه عن الفن الحديث. بدا ترتيبًا طبيعيًّا بالكامل أنّ بعض هذا الفن سيجد عاجلًا أو آجلًا طريقه إلى «الحديث»، وأنّ هذا الترتيب سيتواصل إلى ما لا نهاية، غير أن الفن الحديث موجودٌ ليبقى، ولكنّه لا يشكّل بأيّ طريقةٍ معيارًا صارمًا. ومن المؤكّد أنّه لم يكن صارمًا في عام 1949، حينما اقترحت مجلة **لايف** (*Life*) أنّ جاكسون بولوك (Jackson Pollock) يمكن أن يكون أعظم رسّامٍ أميركيٍّ على قيد الحياة. إنّ الصارم الآن في ذهن كثيرين، بمن فيهم أنا، يعني أنّ في مكانٍ ما بين آنذاك والآن ظهر تمييزٌ بين المعاصر والحديث. لم يعد المعاصر حديثًا إلّا بمعنى «الأحدث»، وبدا أكثر فأكثر أنّ الحديث أسلوبٌ أينع من قرابة عام 1880 إلى قرابة ستينيات القرن التالي. بل يمكن القول، على ما أفترض، إنّ بعض الفن الحديث قد تواصل إنتاجه بعد ذلك ـ فنٌّ ظلّ خاضعًا للمقتضيات الأسلوبية للحداثة ـ ولكنّ ذلك الفن لن يكون معاصرًا بحقّ إلّا مجدّدًا بالمعنى الزماني الحصري للكلمة. إذ عندما كشف الملمح الأسلوبي للفن الحديث عن نفسه قام بذلك، لأنّ الفن المعاصر نفسه كشف عن ملمحٍ مختلفٍ جدًّا عن الفن الحديث. واتّجه ذلك إلى وضع متحف الفن الحديث في مأزقٍ

غير متوقّع عندما كان موطن «فنّنا». كان المأزق ناتجًا من حقيقة أنّ لـ«الحديث» معنًى أسلوبيًّا ومعنًى زمانيًّا. ولم يظهر لأحدٍ أنّهما سيتنازعان، وأنّ الفن المعاصر سوف يتوقّف عن أن يكون فنًّا حديثًا. ولكن الآن، ونحن نقترب من نهاية القرن، على متحف الفن الحديث أن يقرّر ما إذا كان سيقتني فنًّا معاصرًا ليس حديثًا ويصبح بذلك متحفًا للفن الحديث بالمعنى الزماني الحصري للكلمة، أم أنّه سيواصل تجميع الفن الحديث على الصعيد الأسلوبي فحسب، وهو فنٌّ ربّما تضاءل إنتاجه إلى مجرًى هزيل، ولكنّه لم يعد ممثّلًا للعالم المعاصر.

على أيّ حال، إنّ التمييز بين الحديث والمعاصر لم يصبح واضحًا حتى أواخر السبعينيات والثمانينيات. وسيواصل الفن المعاصر، ولزمنٍ طويل، كونه «الفن الحديث الذي ينتجه معاصرونا». وفي فترةٍ معيّنة، توقّف بوضوحٍ عن أن يكون طريقةً مقنِعةً في التفكير، مثلما تبرهن الحاجةُ إلى اختراع مصطلح «ما بعد الحداثة»، فهذا المصطلح بذاته أبرز الضعف النسبي لمصطلح «المعاصر» باعتباره يؤدّي معنى أسلوبٍ ما. بدا إلى حدٍّ بعيدٍ مجرّد مصطلحٍ زمني. لكن ربّما كان مصطلح «ما بعد الحداثة» بالغ القوة، يتماثل بشدّةٍ مع قطاعٍ معيّنٍ من الفن المعاصر. وفي الحقيقة، إنّ مصطلح «ما بعد الحداثة» يبدو لي بالتأكيد دالًّا على أسلوبٍ محدّدٍ يمكننا تعلّم التعرّف إليه، بالطريقة التي نتعلّمها للتعرّف إلى أمثلةٍ من الباروك أو الروكوكو. إنّه مصطلحٌ يشبه مصطلح «التكلّف» (camp) الذي حوّلته سوزان سونتاغ (Susan Sontag)، في

مقالة شهيرة[16]، من نبرةٍ مثليةٍ إلى خطابٍ شائع. ويمكن أن يصبح المرء، بعد قراءة مقالتها، بارعًا إلى حدٍّ معقولٍ في التقاط مواضيع التكلّف، بالطريقة عينها التي يلتقط فيها المرء، على ما يبدو لي، مواضيع ما بعد الحداثة، ربّما مع بعض الصعوبات عند الحدود الفاصلة. لكن هذا هو حال معظم المفاهيم، الأسلوبية منها وغير الأسلوبية، ومن جانبٍ آخر حال القدرات التمييزية لدى البشر ولدى الحيوانات. هنالك صيغةٌ قيّمةٌ في كتاب روبرت فنتوري (Robert Venturi) الذي صدر في عام 1966 بعنوان: **التعقيد والتناقض في فن العمارة** (*Complexity and Contradiction in Architecture*): «العناصر التي تكون هجينةً بدلًا من أن تكون ‹نقية›، ومثيرةً للشبهة بدلًا من أن تكون ‹واضحة›، و‹ملتبسةً› بدلًا من أن تكون ‹بيّنة›، ومنحرفة وكذلك ‹شيّقة›»[17]. ويمكن أن يفرز المرء الأعمال الفنية وهو يستعمل هذه الصيغة، ومن المؤكّد تقريبًا أنّه سيحظى بكومةٍ تتكوّن بتجانسٍ كبيرٍ من أعمال ما بعد الحداثة، ستكون بينها أعمال روبرت راوشنبرغ (Robert Rauschenberg)، ولوحات جوليان شنابل (Julian Schnabel) وديفيد سال (David Salle)، وأظن أيضًا فن العمارة لدى فرانك غيري (Frank Gehry). لكنّ كثيرًا من الفن المعاصر سيُنحّى، لنقل أعمال جيني هولتسر (Jenny Holzer) أو لوحات روبرت مانغولد.

---

(16) Susan Sontag, «Notes on Camp,» in: *Against Interpretation* (New York: Laurel Books, 1966), 277-293.

(17) Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2nd ed. (New York: Museum of Modern Art, 1977).

ولقد اقترَح أنّه ربّما ينبغي أن نتحدّث ببساطةٍ عن **ما بعد الحداثويات** (postmodernisms). ولكن حالما نفعل ذلك، فإنّنا سنفقد القدرة التمييزية، قدرة الفرز، والإحساس بأنّ ما بعد الحداثوية يمثّل أسلوبًا محدّدًا. وبإمكاننا الاستفادة من كلمة «المعاصر» لتغطية كلّ ما كان الانفصال بين **ما** بعد الحداثويات يهدف إلى تغطيته، لكن سيبقى لدينا مجدّدًا إحساسٌ بأنّنا لا نملك أسلوبًا يمكن تحديده، وبأنّه ما من شيءٍ لا يمكن إدراجه. لكنّ ذلك في الواقع هو سمة الفنون البصرية منذ نهاية الحداثوية، أنّها باعتبارها مدّةً زمنيةً معرّفةٌ بافتقارها إلى وحدةٍ أسلوبية، أو على الأقلّ افتقارها إلى الوحدة الأسلوبية التي يمكن أن ترقى إلى معيارٍ وتستعمل كأساسٍ لتطوير قدرةٍ تمييزية، وعلى ذلك، لا وجود لإمكانيةِ وجودِ اتجاهٍ سردي. ولهذا السبب، فإنّني أفضّل ببساطةٍ أن أسمّيه فنًّا **ما بعد تاريخي** (post-historical). إنّ أيّ شيءٍ أُنجِز في يومٍ **ما** قابلٌ لأن ينجَز اليوم ولأن يكون مثالًا على الفن ما بعد التاريخي. وعلى سبيل المثال، فإنّ فنانًا مقلِّدًا مثل مايك بيدلو بإمكانه أن يعرض أعمال بييرو ديلّا فرانتشيسكا (Piero della Francescas)، وفي المعرض يقلّد أعمال بييرو الكاملة. ومن المؤكّد أنّ بييرو ليس فنّانًا ما بعد تاريخي، ولكنّ بيدلو، على العكس، فنّانٌ ما بعد تاريخي، وكذلك مقلِّدٌ ماهرٌ إلى حدٍّ كافٍ، بحيث إنّ لوحاته المقلّدة يمكن أن تشبه لوحات بييرو الأصلية بمقدار اهتمامه بجعلها تشبه أعمال بييرو، وبمقدار ما يشبه تقليدَه أعمالَ موراندي (Morandi) وأعمالَ بيكاسو (Picasso) وورهـول. ولكن بمعنًى مهمّ، لا يسهل الاعتقاد بأنّه متاحٌ للعين،

فإنّ ما قلّده بيدلو من أعمال بييرو ستكون له قواسم مشتركةٌ مع أعمال جيني هولتسر وباربرا كروغر (Barbara Kruger) وسيندي شيرمان وشيري ليفين أكثر مما ستكون له مع نظراء بييرو في أسلوبه الخاصّ. إذًا، إنّ المعاصر، من إحدى وجهات النظر، هو مدّةٌ زمنيةٌ من اضطراب المعلومات، شرطٌ لعشوائيةٍ جماليةٍ كاملة. ولكنّه على حدٍّ سواء مدّةٌ من الحرّية الكاملة كليًّا. اليوم، لم تعد هنالك أيّ حدودٍ للتاريخ. كلّ شيءٍ مباح. لكنّ ذلك يجعل محاولة فهم الانتقال التاريخي من الحداثة إلى الفن ما بعد التاريخي أكثر إلحاحًا. وهذا يعني أنّه من الملحّ أن نحاول فهم عَقْد سبعينيات القرن العشرين، وهي فترةٌ كانت بطريقتها الخاصّة مظلمةً بمقدار ما كان القرن العاشر مظلمًا.

لقد كانت السبعينيات عقدًا بدا فيه التاريخ وكأنّه أضاع دربه، بلا شكّ. لقد أضاع دربه لأنّه ما من شيءٍ يشبه اتجاهًا قابلًا للتمييز لاح للعيان. وإذا فكّرنا في عام 1962 باعتباره يمثّل نهاية التعبيرية التجريدية، فلدينا إذًا عددٌ من الأساليب التي يلي أحدها الآخر بسرعةٍ جنونيةٍ تسبّب الدوار: رسم حقل الألوان (color-field painting)، وتجريدية الحوافّ الصلبة (hard-edged abstraction)، والواقعية الفرنسية المحدثة، والبوب، وفن خداع البصر (op)، والنزعة التقليلية (minimalism)، والفن الفقير (arte povera)، ثمّ ما اكتسب تسمية النحت الجديد، والذي ضمّ بين ممارسيه ريتشارد سيرا (Richard Serra)، وليندا بنغليس (Linda Benglis)، وريتشارد تاتل (Richard Tuttle)، وإيفا هيسّه (Eva Hesse)، وباري لي

فا (Barry Le Va)، ومن ثمّ الفن المفاهيمي (conceptual art). ثمّ ما بدا أنّه عشر سنواتٍ ممّا لا يستحقّ الذكر. لقد كانت هنالك حركاتٌ متفرّقةٌ مثل الزخرفة والتزيين، ولكن لم يفترض أحدٌ أنّها تسير نحو توليد نوعٍ من الطاقة الأسلوبية البنيوية لاضطرابات الستينيات الهائلة. وهكذا، انبثقت التعبيرية المحدثة دفعةً واحدة في بداية الثمانينيات، ومنحت البشر إحساسًا بأنّ اتجاهًا جديدًا قد اكتُشف. ومجدّدًا، منحتهم إحساسًا بأنّه ما من شيءٍ يستحقّ الذكر، على الأقلّ في ما يتعلّق بالاتجاهات التاريخية. وبعد ذلك نشأ إحساسٌ بأنّ غياب الاتجاه كان الطابع المميّز للحقبة الجديدة، وبأنّ التعبيرية المحدثة كانت إيهامًا باتجاهٍ أكثر من كونها اتجاهًا. وحديثًا، بدأ البشر يشعرون أنّ السنوات الخمس والعشرين المنصرمة، وهي فترة إنتاجيةٍ تجريبيةٍ هائلةٍ في الفنون البصرية من دون اتجاهٍ سرديٍّ واحدٍ يمكن إقصاء الآخرين على أساسه، قد ترسّخت كمعيار.

كانت الستينيات فورةَ الأساليب، وقد أصبح واضحًا تدريجيًّا في مسار جدالها، كما يبدو لي - وكان هذا أساس كلامي عن «نهاية الفن» في المقام الأول - أوّلًا من خلال الواقعيين الجدد (nouveaux réalistes) والبوب، أنّه لم يكن هنالك شكلٌ خاصٌّ ينبغي أن تبدو عليه الأعمال الفنية مقارنةً بما اعتبرتُه «مجرّد أشياء واقعية». ولاستعمال مثالي المفضّل، لا شيء يحتاج لأن يبيّن الاختلاف، ظاهريًّا، بين عمل **بريللو بوكس** (*Brillo Box*) لآندي ورهول وعلب البريللو المعروضة في السوق. وقد برهن الفن المفاهيمي على أنّه لا

ضرورة حتّى لأن يكون شيءٌ ما موضوعًا بصريًّا ملموسًا حتى يكون عملًا فنيًّا بصريًّا. ولقد عنى ذلك أنّه لم يعد بإمكانك تعليم معنى الفن بمثالٍ ما. عنى ذلك أنّه بقدر ما تكون المظاهر معنية، فكلّ شيءٍ يمكن أن يكون عملًا فنيًّا، وعنى أنّك إذا كنت تسعى لتكتشف ما هو الفن، فعليك الانتقال من خبرة الشعور إلى الفكر. وباختصار، عليك أن تنتقل إلى الفلسفة.

في أثناء لقاءٍ صحافي في عام 1969، زعم الفنان المفاهيمي جوزيف كاسوت أنّ الدور الوحيد للفنّان في ذلك الوقت «كان تحرّي طبيعة الفن ذاته»[18]. وذلك يشبه على نحوٍ يسترعي الانتباه سطرًا في كتابات هيغل، قدّم دعمًا لتصوّراتي الخاصّة عن نهاية الفن: «يدعونا الفن إلى تبصّرٍ عقلي، وذلك ليس بغرض إبداع الفن من جديد، بل من أجل معرفة ما هو الفن فلسفيًّا»[19]. إنّ جوزيف كاسوت فنانٌ مثقّفٌ فلسفيًّا إلى درجةٍ استثنائية، وكان واحدًا من الفنانين القلائل العاملين في الستينيات وفي السبعينيات ممّن كانت لديهم مقدراتٌ للاضطلاع بتحليلٍ فلسفيٍّ لطبيعة الفن العامة. وعندما حصل ذلك، فإنّ قلّةً نسبيًّا من الفلاسفة آنذاك

---

(18) انظر:

Joseph Kosuth, «Art after Philosophy,» *Studio International* (October 1969).

ولقد أعيدت طباعتها في:

Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: E. P. Dutton, 1972), 155-170.

(19) G. W. F Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), II.

كانوا مستعدّين للقيام بذلك، لأنّ قلةً منهم فقط كان بإمكانهم أن يتخيّلوا إمكان إنتاج فنٍّ مثل ذلك الفن بمثل ذلك التمايز المذهل. إنّ السؤال الفلسفي عن طبيعة الفن كان بالأحرى أمرًا انبثق من داخل الفن عندما تخطّى الفنّانون حدودًا تلو حدود، واكتشفوا أنّ الحدود جميعًا قد تقهقرت. كان لدى جميع فنّاني الستينيات النمطيين ذلك الإحساس الملهم حول الحدود التي عيّن كلًّا منها تعريفٌ فلسفي ضمني للفن، ولقد تركت لنا إزالتها الوضع الذي نجد أنفسنا فيه اليوم. وبالمناسبة، إن العيش في مثل هذا العالم ليس بالأمر اليسير، ما يفسّر السبب في أنّ الواقع السياسي للحاضر يبدو متمثّلًا في رسم الحدود وتحديدها حيثما كان ذلك ممكنًا. وعلى رغم ذلك، لم تصبح فلسفةٌ جادّةٌ للفن ممكنةً إلّا في الستينيات، وهي فلسفةٌ لم تؤسِّس نفسها على وقائع محلّيةٍ خالصة ـ على سبيل المثال، أنّ الفن يقتصر أساسًا على الرسم والنحت. لا يمكن أن يفكّر المرء بالفن فلسفيًّا إلّا حين يصبح واضحًا أنّ أيّ شيءٍ يمكن أن يكون عملًا فنيًّا. وعندها فحسب، ينبثق بالتأكيد إمكان وجود فلسفة فنٍّ عامّةٍ وحقيقية. ولكن ماذا عن الفن ذاته؟ وماذا عن «الفن ما بعد الفلسفة» ـ إذا استعملنا عنوان مقالة كوسوث ـ التي قد تكون بالفعل، لتوضيح المسألة، عملًا فنيًّا؟ وماذا عن الفن ما بعد نهاية الفن، حيث أعني بـ «ما بعد نهاية الفن» «ما بعد الارتقاء إلى التأمّل الذاتي الفلسفي»؟ حيث يمكن أن يتكوّن عملٌ فني من أيّ موضوعٍ ينعتق كفن، وهو يطرح سؤال «لماذا أنا عملٌ فني؟».

بذلك السؤال انتهى تاريخ الحداثوية. انتهى لأنّ الحداثة كانت محلّيةً جدًّا ومادّية جدًّا، وذلك لارتباطها بالشكل والسطح والطلاء وما شابه، كتحديدٍ لنقاء الرسم. وحده الرسم الحداثي، كما عرّفه غرينبرغ، يستطيع أن يطرح السؤال «ما الذي أملكه ولا يملكه أيّ نوعٍ آخر من الفن»؟ وطرح النحت على نفسه سؤالًا من النوع عينه. لكنّ ذلك لا يمنحنا صورةً عامّةً عمّا هو الفن، بل عمّا هي أساسًا بعض الفنون، ربّما أكثرها أهميةً على الصعيد التاريخي. وما هو السؤال الذي يطرحه عمل بريللو بوكس لورهول، أو أحد أشكال بويس (Beuys) المضاعفة لمربّعات الشوكولا الملتصقة بقطعةٍ من الورق؟ إنّ ما قام به غرينبرغ هو مماثلة أسلوبٍ محلّي من التجريد (abstraction) بحقيقة الفن الفلسفية، عندما سيكون على الحقيقة الفلسفية، حالما تُكتشف، التوافق مع الفن الذي يظهر بكلّ وسيلةٍ ممكنة.

ما أعرفه هو أنّ الفورة انحسرت في السبعينيات، كما لو أنّ القصد الداخلي لتاريخ الفن هو الوصول إلى تصوّرٍ فلسفيٍّ لذاته، وأنّ المراحل الأخيرة من ذلك التاريخ كانت بطريقةٍ ما هي الأصعب للعمل خلالها، عندما سعى الفن إلى اختراق الأغشية الخارجية الأمتن، وهكذا أصيب هو نفسه، في السيرورة، بنوبةٍ مفاجئة. ولكن، الآن وقد مُزّق الغلاف، الآن وقد تحقّقت على الأقلّ بارقة الوعي الذاتي، فقد انتهى ذلك التاريخ. لقد خلّص نفسه من عبءٍ بات بإمكانه الآن أن يسلّمه للفلاسفة كي يحملوه. وأصبح الفنّانون، وقد تحرّروا من عبء التاريخ، أحرارًا في أن يبدعوا الفن بأيّ طريقةٍ

يتمنّونها، أو من أجل أيّ أهدافٍ يتمنّونها، أو من دون أهدافٍ على الإطلاق. تلك هي سمة الفن المعاصر، ولا عجب، مقارنةً بالحداثة، في عدم وجود شيءٍ يعدّ أسلوبًا معاصرًا.

أعتقد أنّ نهاية الحداثة لم تقع في لحظةٍ سابقةٍ لأوانها. لأنّ عالم الفن في السبعينيات كان ممتلئًا بفنّانين مصمِّمين على برامج عملٍ لا علاقة لها بتخطّي الحدود أو بتوسيع تاريخ الفن، بل بوضع الفن في خدمة هذا أو ذاك من الأهداف الشخصية أو السياسية. كان لدى الفنانين الإرث الكامل لتاريخ الفن للاشتغال عليه، بما في ذلك تاريخ الطليعية (avant-garde)التي وضعت في تصرّف الفنانين كافّة تلك الإمكانات الرائعة التي كانت الطليعية قد اشتغلت عليها والتي بذلت الحداثوية قصارى جهدها لقمعها. ومن وجهة نظري الخاصة، فإنّ المساهمة الفنية الأكبر في ذلك العقد كانت ظهور الصورة المقلِّدة - الاستيلاء على الصور بمعناها وهويتها الراسخين وإضفاء معنًى وهوية جديدين عليها. وما دام بالإمكان تقليد أيّ صورة، فسيستتبع ذلك فورًا أنّه قد لا يوجد تماثلٌ أسلوبي إدراكي بين الصور المقلَّدة. إنّ أحد أمثلتي المفضلة هو مثال إضافة كيفين روش (Kevin Roche) في عام 1992 للمتحف اليهودي (Jewish Museum) في نيويورك. كان المتحف اليهودي القديم يقتصر على قصر وربرغ (Warburg) في الجادّة الخامسة، مع ارتباطاته ودلالاته البارونية بالعصر الذهبي. قرّر كيفين روش ببراعةٍ استنساخ المتحف اليهودي القديم، وليست العين بقادرةٍ على تبيّن اختلافٍ واحد. ولكنّ المبنى ينتمي إلى العصر ما بعد الحداثي كليًّا، فالمهندس المعماري ما بعد الحداثي يستطيع

أن يصمّم مبنًى يشبه قصرًا بأسلوبٍ تكلّفي (Mannerist). لقد كان حلًّا معماريًّا ينبغي أن ينال إعجاب المشرف الأشدّ محافظةً وحنينًا إلى الماضي، وكذلك إعجاب المشرف الأكثر طليعيةً ومعاصرةً، ولكن، بالطبع، لأسبابٍ مختلفةٍ تمامًا.

ليست هذه الإمكانات الفنية إلّا إنجازات المساهمة الفلسفية العظيمة في الفهم الذاتي للفن في الستينيات وتطبيقاتها: يمكن تخيّل تلك الأعمال الفنية، أو في الواقع إنتاجها، وهي أعمال تشبه تمامًا مجرّد أشياء واقعية ليس لها حقّ ادّعاء منزلة الفن على الإطلاق، لأنّ الفن يستتبع أنّك لا تستطيع تحديد الأعمال الفنية من ناحية بعض الخصائص البصرية المحدّدة التي قد تملكها. ولا يوجد تقييدٌ قبْلي يحدّد كيف يجب أن تبدو الأعمال الفنية، فيمكن أن تكون شبيهةً بأيّ شيءٍ إطلاقًا. وهذا بمفرده أنهى البرنامج الحداثي، غير أنّه كان عليه أن يلحق ضررًا كبيرًا بالمؤسسة المركزية لعالم الفن، وبالتحديد بمتحف الفنون الجميلة. سلّم الجيل الأوّل من المتاحف الأميركية العظيمة بأنّ محتوياتها ستكون كنوزًا من الجمال البصري الرائع وبأنّ الزائرين سيدخلون الذخائر ليكونوا في حضرة حقيقةٍ روحيةٍ كان الجمال البصري تعبيرًا مجازيًّا عنها. وافترض الجيل الثاني، الذي يعتبَر متحف الفن الحديث نموذجًا كبيرًا له، أنّه ينبغي تحديد العمل الفني بمصطلحاتٍ شكلانيةٍ وتقديره بموجب منظور سرديةٍ غير مختلفةٍ بشكلٍ ملحوظٍ عن السردية التي تقدَّم بها غرينبرغ: تاريخٌ خطّيٌ مطّردٌ سيعمل الزائر من خلاله، فيتعلّم تقدير العمل الفني إلى جانب تعلّم التعاقبات التاريخية. ولا شيء

كان سيصرف الانتباه عن الأهمية البصرية الشكلية للأعمال ذاتها. فحتّى أطر الصور أزيلت باعتبارها تلهي، أو ربّما باعتبارها تنازلاتٍ لبرنامجٍ إيهاميٍّ تجاوزته الحداثة: لم تعد اللوحات نوافذ تطلّ على مشاهد متخيّلة، بل أشياء بحدّ ذاتها ولو تم تصميمها بصفتها نوافذ. يسهل تلقائيًّا فهم سبب وجوب قمع السريالية في ضوء مثل هذه التجربة: ستكون السريالية غايةً في صرف الانتباه، من دون أن نذكر ولو عرَضًا بأنّها إيهامية (illusionist). تمتّعت الأعمال بمتّسعٍ من الفضاء في صالاتِ عرضٍ أُفرغت من كلّ شيءٍ عدا تلك الأعمال.

على كلّ حال، مع النضج الفلسفي لعصر الفن، تلاشى الإبصار، عندما تبيّن وجود صلةٍ ضئيلةٍ بماهية الفن كجمال. ولوجود الفن، ليست هنالك ضرورةٌ لأن يكون شيئًا ننظر إليه، وإذا كانت هنالك أشياء في صالةِ عرضٍ ما، فيمكنها أن تشبه أيّ شيءٍ على الإطلاق. إنّ ثلاثة اعتداءاتٍ على متاحف راسخة جديرةٌ بالذكر في هذا السياق. فعندما قبِل كيرك فارنيدو (Kirk Varnedoe) وآدم غوبنيك (Adam Gopnick) البوب في صالات عرضِ متحف الفن الحديث في معرض «العالي والمنخفض» (High and Low) لعام 1990، تعرّضا لسعيرٍ من الانتقاد. وعندما باع توماس كرينز (Thomas Krens) عملَيْن لكاندنسكي (Kandinsky) وشاغال (Chagall) لشراء جزءٍ من مجموعة بانتسا (Panza)، بعضها مفاهيمي وكثيرٌ منها لم يكن له وجودٌ بصفته أشياء، تعرّض لسعيرٍ من النقد. وفي عام 1993، عندما نسّق متحف ويتني (Whitney) بينالي [معرض يقام مرّة

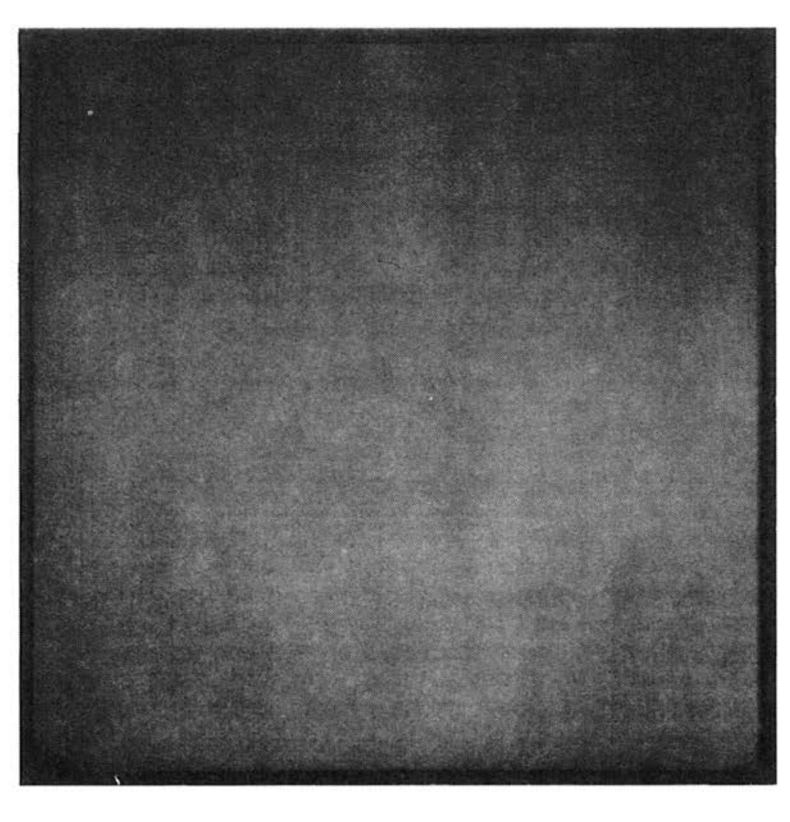
كل سنتين] يضمّ أعمالًا مثّلت فعلًا الدرب الذي سيمضي فيه عالم الفن بعد نهاية الفن، انطلق سيلٌ من العداء النقدي ـ أخشى أنّني شاركت فيه ـ لا سابقة له في تاريخ مجادلات البينالي بسبب ظرفٍ لا يمكن تقديره. ومهما كان عليه الفن، فإنّه لم يعد شيئًا أساسيًّا جديرًا بالنظر. ربّما كان جديرًا بالتحديق ولكنّه ليس جديرًا بالنظر أساسًا. ومن هذا المنظور، ما الذي ينبغي على المتحف ما بعد التاريخي أن يفعله أو يكون عليه؟

يجب أن يكون واضحًا أنّ هنالك نماذج ثلاثة على الأقل، اعتمادًا على نوع الفن الذي نحن بصدد التعامل معه، واعتمادًا على ما إذا كان جمالًا، شكلًا، أو على ما سأدعوه انهماكًا يحدّد علاقتنا به. الفن المعاصر تعدّديٌّ في المقصد والتحقيق بحيث لا يسمح لنفسه بأن يُحصَر في بعدٍ واحد، ويمكن بالفعل بناء حجّةٍ مقبولةٍ تخالف تقييدات المتحف إلى حدّ أنّها تتطلّب ذرّيةً مختلفةً من أمناء المتاحف، يلتفّون على بنى المتحف مجتمعةً لمصلحة انخراط الفن مباشرةً في حياة الأشخاص الذين لم يروا أيّ مبررٍ لاستعمال المتحف باعتباره ذخيرةً للجمال أو قُدس أقداس الشكل الروحي. وكي ينخرط متحفٌ ما في هذا النوع من الفن، عليه التخلّي عن معظم البنية والنظرية اللتين تعرّفان المتحف في نمطيه الآخرين.

لكنّ المتحف ذاته مجرّد جزءٍ من بنية الفن التحتية والتي سيكون عليها، عاجلًا أو آجلًا، أن تتعامل مع نهاية الفن، ومع الفن بعد نهاية الفن. إنّ الفنان، وصالة العرض، وممارسات تاريخ الفن، وتخصّص

الجماليات الفلسفية، يجب عليها جميعًا، بشكلٍ أو آخر، أن تُفسح المجال وتصبح مختلفة، وربّما مختلفةً بشكلٍ كبيرٍ عمّا كانت عليه قديمًا. بإمكاني فحسب أن أتمنّى سرد جزءٍ من القصّة الفلسفية في الفصول التالية. أمّا القصّة المؤسّساتية، فسيكون عليها أن تنتظر التاريخ ذاته.





لوحة سوداء (*Black Painting*) (1962)، آد راينهارت. زيت على قماش.
"60×"60. بالإذن من: (PACEWILDENSTEIN). حقوق الصورة:
(ELLEN PAGE WILSON).

ثلاثة عقودٍ بعد نهاية الفن

لقد استغرق الأمر عقدًا كاملًا بعد نشري مقالةً سعت إلى ترتيب وضعية الفنون البصرية في نوعٍ من المنظور التاريخي ليتبيّن لي أنّ العام الذي صدرت فيه هذه الدراسة، 1984، كان له معنًى رمزيٌّ بإمكانه أن يدفع إلى التردّد شخصًا يغامر في مياه التوقّع التاريخي المتقلّبة. حملت المقالة عنوانًا استفزازيًّا إلى حدٍّ ما: «نهاية الفن». ومهما يصعب تصديق ذلك بالنسبة إلى شخص مطّلعٍ بالحدّ الأدنى على الاندفاعة غير المسبوقة في النشاط الفني الذي شهده ذاك العام ولبضع سنوات تالية، فقد عنيتُ حقًّا الإعلان عن أنّ نوعًا من الانغلاق قد حدث في التطوّر التاريخي للفن، وأنّ حقبةً من الإبداع المذهل استمرّت ربّما لستّة قرونٍ في الغرب قد بلغت النهاية، وأنّ كلّ فنٍّ سيبدَع منذ تلك الفترة فصاعدًا سيكون موسومًا بما كنتُ مستعدًّا لتسميته سمةً **ما بعد تاريخية**. وفي مواجهة خلفية عالمٍ فنّي مزدهرٍ أكثر فأكثر، لم يعد يبدو فيه فجأةً ضروريًّا بالنسبة إلى الفنّانين الخضوع لحقبة الغموض والفقر والمعاناة التي كانت تقتضيها الأسطورة المعروفة للسيرة الفنية النموذجية، واستبق فيها الرسّامون القادمون حديثًا من معاهد الفنون، مثل معهد كاليفورنيا للفنون و[معهد] ييل (Yale) اعترافًا مباشرًا وسعادةً مادّية، لا بدّ من أنّ مطلبي **أنا** بدا بعيدًا كلّ البعد عن الواقع بمقدار ما بدت

النبوءات العاجلة عن نهاية العالم المحايثة المستوحاة من **سفر الرؤيا** (*the Book of Revelations*). وعلى النقيض من سوق الفنّ المبتهج، لا بل المحموم، في أواسط الثمانينيات، والذي شبّهه آنذاك عددٌ معيّن من المعلّقين غير المتحمّسين ولكن غير المضلَّلين كليًّا، بالهوس الشهير بـ«التوليب» الذي طغى على التقتير المميّز للهولنديين وحذرهم وأغرقهم بضربٍ من حُمّى المضاربة، فإنّ عالم الفن في أواسط التسعينيات هو مشهدٌ حزينٌ ومكبوح. إنّ الفنانين الذين تطلّعوا إلى أسلوب حياة أصحاب الأملاك الباذخة والمطاعم الفخمة يتدافعون لإيجاد وظائف تدريسية للتغلّب على ما قد يكون في الحقيقة فترة جفافٍ طويلة.

الأسواق هي الأسواق، يحرّكها العرض والطلب، لكنّ الطلبات تخضع لمحدّداتٍ سببيةٍ خاصّةٍ بها، ومن الوارد ألّا تعود أبدًا مجموعة المحدّدات السببية التي أدّت إلى الإقبال على اقتناء الفن في الثمانينيات إلى التضافر مجدّدًا بالشكل الذي افترضوه في ذلك العقد، لتدفع أعدادًا كبيرةً من الأفراد إلى التفكير في تملّك الفنّ باعتباره أمرًا يتوافق مع رؤيتهم أسلوب حياةٍ ذا معنى. وبمقدار المعلومات المتوافرة، فإنّ العوامل التي تضافرت لدفع أسعار بصل التوليب إلى الارتفاع بعيدًا عن التوقّع العقلاني في هولندا القرنِ السابع عشر، لن تجتمع بدقةٍ بتلك الطريقة مرّةً أخرى. وبالطبع، تواصل وجود سوقٍ للتوليب يتأرجح عندما تنبثق الأزهار وتتساقط لمصلحة المزارعين، ولذلك هنالك سببٌ لافتراض أنّه سيكون هنالك دائمًا سوق للفن، بضروبٍ من الصعود والهبوط في السمعة الفردية، يألفها دارسو تاريخ

الأذواق والتقليعات. قد لا يكون تجميع الأعمال الفنية مغرقًا في القدَم كالبستنة، لكن لعلّ التجميع نزعةٌ متأصّلةٌ في النفس البشرية بعمق تأصّل البستنة، غير أنّي لا أتحدّث عن الزراعة، بل عن البستنة بصفتها شكلًا من أشكال الفن. ربّما لا يتكرّر سوق الفن في الثمانينيات أبدًا، وتوقّعات الفنانين وأصحاب صالات العرض في ذلك الوقت قد لا تكون معقولةً مجدّدًا. بالطبع، قد تُسفر تشكيلاتٌ مختلفةٌ من الأسباب عن سوقٍ مشابهةٍ ظاهريًّا، غير أنّني أرى أنّه خلافًا للدورات الطبيعية للصعود والهبوط والتي تعود إلى مفهوم السوق، سيكون أمرًا غيرَ قابلٍ للتوقّع بتاتًا مثلُ هذا الحدوث، أو لنقل مثل التدخّل المباغت لنيزكٍ في التأرجح المنتظم الذي يشكّل النظام الشمسي.

لكنّ أطروحة نهاية الفن لا علاقة لها بالأسواق، أو -في هذا الشأن - بنوعٍ من الفوضى التاريخية التي يمثّل ظهور سوق الفن السريع في الثمانينيات نموذجًا لها. إنّ التنافر بين أطروحتِي وسوق الثمانينيات المندفعة محدود الصلة بأطروحتي بمقدار ما هو محدود الصلة بانتهاء تلك السوق في العقد الراهن، ما قد يوحي على نحوٍ خاطئٍ بتأكيدها. ما الذي يمكن إذًا أن يؤكّدها أو ينقضها؟ يعيدني هذا الأمر إلى «الأهمية الرمزية» لعام 1984 في تاريخ العالم.

مهما كان ما سجّله تاريخ العالم وإخبارياته من حوليات عمّا حدث في عام 1984، فإنّ الحدث الأكثر أهمية لذلك العام لم يكن حدثًا، مثلما لم يكن عدم نهاية العالم الحدث الأهم لعام 1000 بعد الميلاد، خلافًا لما افترضه أصحاب الرؤى بضمانة **سفر الرؤيا**. ما لم يحدث في عام 1984 هو إرساء دولةٍ سياسيةٍ لشؤون العالم من جنس

ما استشرفته رواية جورج أورويـل (George Orwell) **عام 1984** (*1948*) بصفته أمرًا حتمي الحدوث. وبالفعل، تبيّن أنّ عام 1984 مختلفٌ جدًّا عمّا توقّعته الرواية لذلك العام، بحيث إنّ المرء لا يسعه إلّا أن يتساءل بعد عقدٍ من الزمن، كيف لتوقّعٍ يتعلّق بنهاية الفن أن يقف في وجه الواقع التاريخي كما اختبرناه بعد عقدٍ من طرحه: إذا لم تحتسب عملية تسوية منعطفات الإنتاج الفني والطلب ضدّه، فما الذي يمكن احتسابه؟ لقد أدخل أورويل تشبيهًا إلى اللغة («مثل عام 1984») لن يجد قرّاء روايته صعوبةً في تطبيقه على بعض انتهاكات الشؤون الخاصة الصارخة التي تنتهجها الحكومات، ولكن بمرور الوقت سلك ذلك العام طريقًا غير مباشر، وأُخضع التشبيه لإعادة صياغةٍ ليصبح «مثل رواية عام 1984» («مثل التمثيل الروائي للتاريخ» أكثر من «مثل التاريخ» نفسه)، مع تناقضٍ بين الاثنين سيدهش بالتأكيد أورويـل، حين بدا التوقّع الروائي في العام 1948 (1984 مقلوبَ الرقمين الأخيرين) منقوشًا بقوّةٍ في النسيج السياسي لتاريخ العالم، بحيث بدا في ذاك العام الإرهابُ البارد المجرّد من الإنسانية نحو مستقبلٍ شموليٍّ قدَرًا لا تمكن عرقلته أو إجهاضه. وبالكاد كان ممكنًا في عالم عام 1984 إدراك حتى الواقع السياسي للعام 1989، الذي كانت الجدران فيه على وشك التهاوي والسياسات الأوروبية تتّخذ وجهةً بعيدةً عمّا يمكن تخيّله حتى في أدب 1948 الخيالي. لكنّ ذلك العالم ذاته كان مكانًا أيسر للعيش وأقلّ تهديدًا، فقد حلّت اللغة المرعبة للتجارب النووية، حيث ترسل القوى العظمى المتعادية بواسطتها إشاراتٍ متبادلة، عندما تقوم إحداها بفعلٍ تعتبره الأخرى

بمثابة تهديد، حلّت محلّ عبارةٍ لا تقلّ رمزيةً في تبادل معارض اللوحات الانطباعية وما بعد الانطباعية. بعد الحرب العالمية الثانية، كان العرض الرسمي للكنوز الوطنية لفتةً معياريةً تعبّر من خلالها أمّةٌ لأخرى عن أنّ العداوة قد انتهت، وأنّه يمكن الوثوق بمواضيع ذات قيمةٍ لا تقدَّر. من العسير التفكير دفعةً واحدة في مواضيع هشّةٍ ماديًّا لكنّها ثمينةٌ أكثر من لوحاتٍ من نوعٍ محدّد: إنّ بيع لوحة فان غوغ **أزهار السوسن** (*Irises*) في عام 1987 مقابل 53.9 مليون دولار، مجرّد تأكيدٍ للآثار المترتّبة عن ثقةٍ حملها فعل وضع أثمن اللوحات في أيدي من كانوا حتى الأمس مستعدّين لمصادرتها واحتجازها رهينة (لعلّ عليّ أن ألاحظ بين قوسين أنّ أهمّية لفتة العروض تبقى قابلةً للحياة حتى عندما لا تملك أمةٌ مخزونًا من الكنوز الوطنية للوثوق بها، فاليوم يُثبت المرء جاهزيته ليكون جزءًا من كومنويلث الأمم عبر رعاية بينالي. لم يكد الفصل العنصري ينتهي في جنوب أفريقيا حتى أعلنت جوهانسبرغ (Johannesburg) ما يُعتبر عرضها الأول، داعيةً حكومات العالم إلى رعاية المعارض اعترافًا بمقبوليتها الأخلاقية)[20].

وفي عام 1986، ذهب أربعون عملًا من الأعمال الانطباعية وما بعد الانطباعية من متحفنا الناشيونال غاليري، في جولةٍ في الاتّحاد السوفياتي سابقًا، وخلال السنة عينها شغلت أعمالٌ من نوعيةٍ

(20) لقد رعت جنوب أفريقيا أول بينالي لها في عام 1995، في الذكرى المئوية لبينالي البندقية (Venice Biennale)، لكنها كانت قد دُعيت في عام 1993 للمشاركة في بينالي البندقية للمرّة الأولى منذ اعتمادها نظامها السياسي البغيض. وللدعوات إلى العرض عين المعنى الذي يتّسم به نظام شيفرات الأخلاق الوطنية التي تحقّقها رعاية البينالي.

مماثلة، وهي أعمالٌ لم يكن المرء يحلم بمشاهدتها خارج الاتحاد السوفياتي، مناصب سفراء الجماليات في متاحف أميركا الكبرى. بدا أنّ الأخ الأكبر كما صوّره أورويل، يتضاءل أكثر فأكثر بصفته إمكانًا سياسيًّا، ويتنامى أكثر فأكثر بصفته كائنًا خياليًّا مستوحًى ممّا بدا في عام 1948 حتميةً تاريخية. كان التوقّع الخيالي لأورويل وثيق الصلة بالواقع التاريخي عندما توقّعه في عام 1948، أكثر ممّا بدا عليه توقّعي التاريخي الفني في عام 1984، وأظهر التاريخ فيه أنّ عام 1984 في الرواية زائفٌ قطعًا. خلافًا لذلك، بدت ظروف انهيار عالم الفن في عام 1994 داعمةً فعليًّا أطروحة نهاية الفن، لكنّ ذلك الانهيار، كما حاولتُ التوضيح، مستقلٌّ سببيًّا عمّا تفسّره نهاية الفن، أيًّا يكن، وربّما توافقت السوق المنهارة عينها مع فترةٍ نشيطةٍ للإنتاج الفني.

على أيّ حال، أتت نهاية الفن، كما أفكّر فيها، قبل أن تأتي سوق الثمانينيات كما كان متصوّرًا. لقد مرّ عقدان كاملان قبل أن أنشر «نهاية الفن». ولم يكن ذلك حدثًا دراماتيكيًّا مثل سقوط الجدران الذي وسم نهاية الشيوعية في الغرب. كان الأمر، مثل كثيرٍ من أحداث الانفتاح والانغلاق، خفيًّا إلى أبعد الحدود على أولئك الذين عاشوه. ولم تكن هنالك، في عام 1964، مقالاتٌ افتتاحيةٌ في جريدة **نيويورك تايمز** (*New York Times*)، ولا نشرات «أخبارٍ عاجلة» في الأخبار المسائية. ومن المؤكّد أنّني لاحظت الأحداث نفسها ولكنّني لم أدرك أنّها تؤشّر إلى نهاية الفن حتى عام 1984، كما أقول. ولكنّ ذلك نموذجيٌّ في الإدراك التاريخي. فغالبًا ما تكون التوصيفات المهمّة فعلًا للأحداث غير متاحةٍ لأولئك الذين يرون هذه الأحداث وهي تقع، بل قد يكون

مثل هذا الأمر نموذجيًّا. فمن كان يعلم أنّ عصر النهضة سيبدأ بحدث صعود بترارك (Petrarch) جبل فونتو (Mount Ventoux) وفي يده نسخةٌ من القديس أوغسطينوس (Saint Augustine)؟ ومن كان يعلم وهو يزور غاليري ستابل (Stable Gallery) في شارع إيست 74 في منهاتن لمشاهدة أعمال ورهول أنّ الفن قد بلغ النهاية؟[21] ربّما قال أحدهم إنّه، بصفته حكمًا نقديًّا، يزدري أعمال **بريللو بوكس** وكلّ ما يرمز إليه البوب. لكنّ نهاية الفن لم تتقدّم أبدًا باعتبارها حكمًا نقديًّا، بل باعتبارها حكمًا تاريخيًّا موضوعيًّا. يصعب تطبيق بنية البدايات والنهايات، وهي ما يُحدّد تقريبًا التمثيل التاريخي مفسَّرًا سرديًّا، حتى في استعادة أحداث الماضي. هل بدأت التكعيبية مع لوحة بيكاسو **آنسات أفينيون** (*Demoiselles d'Avignon*)، أم مع منحوتته الورقية الصغيرة لقيثارةٍ في عام 1912، مثلما زعم إيف ألان بوا (Yves-Alain Bois) في كتابه **اللوحة نموذجًا** (*Painting as Model*)؟[22].

في أواخر الستينيات، قيل إنّ التعبيرية المجرّدة قد انتهت في عام 1962، ولكن هل اعتقد أحدٌ ما في عام 1962 أنّها قد انتهت؟ كانت التكعيبية

---

(21) أُطلقت على التوصيفات المشابهة تسمية عباراتٍ سردية، أي العبارات التي تصف حدثًا بالإحالة إلى حدثٍ سابق لا يمكن أن تكون الأحداث المعاصرة له قد عرفته. ويمكن أن نجد مثالًا على العبارات السردية وتحليلها في: *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965).

(22) «إذا كانت القطيعة الأساسية في فن هذا القرن هي بالفعل قطيعة التكعيبية، فالأرجح أنّ هذا الانفصال لم يكن من فعل **آنسات أفينيون** ولا التكعيبية التحليلية، بل من فعل التواطؤ بين قناع غريبو (Grebo) والقيثارة». انظر: Yves-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1990), 79.

والتعبيرية التجريدية حركتين بالطبع، وكانت النهضة مرحلة. مع هذين النوعين من الكيانات الزمنية، يكون منطقيًا على الأقل القول إنّ لها نهايات. من جانبٍ آخر، يتعلّق زعمي **بالفن** بوصفه فنًّا. لكنّ ذلك يعني أنّني أنا أيضًا أفكّر في الفن ذاته بوصفه يسمّي حركةً، أو حتّى مرحلةً، بحدودٍ زمنيّةٍ مميّزة، أكثر من كونه يسمّي ممارسة. إنّها، بالطبع، لحركةٌ أو مرحلةٌ طويلةٌ نوعًا ما، ولكن هنالك كثيرٌ من المراحل أو الحركات المستديمة تاريخيًّا، تتجسّد عمومًا في نشاطاتٍ بشريةٍ بحيث ننسى أحيانًا التفكير فيها تاريخيًّا، ولكن حالما نقوم بذلك يمكننا تخيّلها وهي تدرك هذه النهاية أو تلك ـ العلم والفلسفة، على سبيل المثال، فبإمكانهما أن يبلغا نهايةً من دون أن يستتبع ذلك أنّ الأشخاص سيتوقّفون عن التفلسف أو ممارسة العلم، ففي آخر المطاف هما بلغا **البدايات**، إذا جاز التعبير. لنستحضر العنوان الفرعي لنصّ بيلتنغ الرائع **التشابه والحضور: الصورة قبل عصر الفن** (*Likeness and Presence: The Image before the Era of Art*). يبدأ «عصر الفن» من وجهة نظر بيلتنغ قرابة عام 1400 بعد الميلاد، وعلى رغم أنّ الصور المبدَعة قبل ذلك هي «فن»، فإنّها لم تدرَك باعتبارها كذلك، ولم يؤدِّ مفهوم الفن أيَّ دورٍ في نشوئها. يجادل بيلتنغ في أنّ الصور حتى قرابة عام 1400 كانت مبجّلةً لكنّها لم تحظَ بالإعجاب على الصعيد الجمالي، فبَنَى الجماليات بوضوحٍ ضمن المعنى التاريخي للفن. سأجادل في فصلٍ لاحقٍ في أنّ الاعتبارات الجمالية التي بلغت ذروتها في القرن الثامن عشر لا تنطبق جوهريًّا على ما سوف أتحدّث عنه بأنّه «الفن بعد نهاية الفن»، أي الفن المنتج من أواخر ستينيات القرن العشرين

فصاعدًا. ويظهِر وجود فنٍّ قبل «عصر الفن» وبعده، أنّ الصلة بين الفن والجماليات هي مسألة طارئٍ تاريخي، وليست جزءًا من ماهية الفن[23]. بيد أنّني بهذا [الاستطراد] أكون قد تقدّمت كثيرًا في قصتي.

أريد أن أربط هذه الأسئلة بحدثٍ آخر من عام 1984، مصيريٍّ بالتأكيد بالنسبة إليّ ولكنّه بالكاد كذلك بالنسبة إلى تاريخ العالم. ففي تشرين الأول/ أكتوبر من ذلك العام، اتّخذت حياتي منعطفًا حادًّا بعيدًا عن الفلسفة الاحترافية المستقلّة: لقد بدأتُ كتابة النقد الفني لمجلة ذا نيشن، وهو منعطفٌ يتعامد مع أيّ مسارٍ يمكن أن أكون توقّعته لنفسي، إلى درجة أنّه لم يكن ممكنًا حتى أن يكون نتيجةَ نيّةٍ بأن أصبح ناقدًا فنيًّا. كان حادثًا بمحض المصادفة تقريبًا، على رغم أنّني حالما شرعت في هذه المهنة، وجدت أنّها تلبّي دافعًا عميقًا في داخلي، عميقًا إلى حدّ أنّه، كما أفترض، لم يكن ليظهر من دون تدخّل فرصةٍ ما. ولم يكن هنالك، على حدّ علمي، ارتباطٌ سببيٌّ جدّي بين نشر «نهاية الفن» وبين أن أصبح ناقدًا فنيًّا بوصفهما حدثيْن، ولكن هنالك ارتباطات من نوعٍ آخر، ففي المقام الأوّل طرح الناس سؤالًا عن كيفية إمكان إعلان موت الفن وبعد ذلك استهلال مسيرةٍ مهنيةٍ في مجال النقد الفني: بدا أنّه لو كان الزعم التاريخي صحيحًا، فسرعان ما ستكون الممارسة مستحيلةً،

(23) لقد سعيت إلى توضيح هذا الأمر فلسفيًّا في الفصل الرابع [من كتابي]: *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981),

وكذلك في الفصل الثاني [من كتابي]: *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

لعدم وجود موضوع. لكنّني بالطبع لم أزعم بأيّ وجهٍ من الوجوه أنّ إنتاج الفن سوف يتوقّف! إنّ مقدارًا كبيرًا من الفن أُنتِج منذ نهاية الفن، لو كانت هذه بالفعل نهاية الفن، تمامًا مثلما أُنتِج، وفق رؤية هانز بيلتنغ التاريخية، مقدارٌ كبيرٌ من الفن قبل عصر الفن. وعلى ذلك، فإنّ مسألة التفنيد التجريبي لأطروحتي لا يمكن أن تقوم على واقع استمرار إنتاج الفن، بل في أحسن تقديرٍ على نوع الفن، أي على نوعٍ يمكن التحدّث عنه إذا استعرنا عبارة الفيلسوف الذي اعتمدتُه لزمنٍ باعتباره معلّمي في هذا المبحث، جورج فيلهلم فريدريش هيغل، بصفته الروح التي صُنع الفن بموجبها. على أيّ حال، كان متّسقًا مع فنٍّ بلغ نهايةً ينبغي عندها أن يواصل وجوده بوصفه فنًّا ومن ثمّ يواصل وجوده بوصفه وفرةً من الفن يمكن أن يكتب عنها ناقدٌ فني[24]. لكن بالاستتباع، ينبغي أن يكون نوع النقد الذي تكون ممارسته مشروعةً، مختلفًا جدًّا عن النوع المرخّص بموجب بعض وجهات النظر التاريخية التي تختلف عن وجهة نظري ـ على سبيل المثال، بموجب وجهات نظرٍ تحدّد أشكالًا معينةً من الفن بأنها مجازةٌ تاريخيًّا. إنّ مثل وجهات النظر هذه تعادل، إذا جاز القول، أشخاصًا مختارين، من المفترض أنّ معنى التاريخ مرتبطٌ بهم، أو طبقةً محدّدةً، مثل البروليتاريا المصطفاة لتكون أداة القدَر التاريخي، وعلى عكس ذلك، لا تملك أيّ طبقةٍ أخرى أو أشخاصٍ آخرين أو فنٍّ آخر، أيَّ معنًى تاريخيٍّ نهائي. في مقطعٍ سينتهي بهيغل اليوم إلى مشاكل جمّة، كتب عن أفريقيا بوصفها «ليست جزءًا تاريخيًّا من العالم... فما نفهمه من أفريقيا على نحوٍ

(24) وكان هنالك بالطبع كثيرٌ من معارض الفن المنتج قبل نهاية الفن.

صائبٍ هو الروح غير المتطوّرة وغير التاريخية والتي لا تزال مقحَمة في شروط الطبيعة المحض»[25]. وعلى نحوٍ مشابه، ينبذ هيغل ـ بلفتةٍ لا تقلّ تعميمًا ـ سيبيريا، باعتبارها تقع «خارج حدود التاريخ». إنّ رؤية هيغل إلى التاريخ تتضمّن أنّ مناطق معيّنةً من العالم فحسب، أي في لحظاتٍ معينةٍ فحسب، كانت هي «تاريخ العالم» بحقّ، بحيث إنّ مناطق أخرى، أو المنطقة عينها في أوقاتٍ أخرى، لم تكن فعليًّا جزءًا ممّا كان يحدث تاريخيًّا. أذكر هذا لأنّ تصوّرات تاريخ الفن التي أريد أن أقابل بها تصوّري، تحدّد على نحوٍ مشابهٍ أنواعًا معينةً من الفن بوصفها مهمّةً تاريخيًّا، وتعتبر بقية الأنواع وكأنّها في اللحظة الراهنة ليست فعليًّا «تاريخ العالم»، أي غير جديرةٍ فعلًا بالحسبان. إنّ مثل هذا الفن ـ على سبيل المثال الفن البدائي والفن الفولكلوري والفن اليدوي ـ ليس فنًّا حقيقيًّا، مثلما يقول المناصرون بصورةٍ خاصة، وذلك بالضبط لأنّه، بعبارة هيغل، يقع «خارج حدود التاريخ».

كانت هذه الأنواع من النظريات مرموقةً بخاصّةٍ في الأزمنة الحداثية، ولقد حددّتْ شكلًا من النقد أحرص على تحديد نقدي في مواجهته، ففي شباط/ فبراير 1913، أكّد ماليفيتش لماتيوشين (Matiushin) أنّ «الاتجاه الوحيد ذا المعنى للرسم كان المستقبلية التكعيبية (Cubo-Futurism)»[26]. وفي عام 1922، احتفل دادائيو برلين بنهاية كلّ الفن عدا **فن الآلة** (Maschinekunst) لتاتلين، وفي

(25) G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, trans. J. Sibree (New York: Wiley Book Co., 1944), 99.

(26) *Malevich* (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), 8.

العام عينه صرّح فنّانو موسكو بأنّ رسم اللوحات، بوصفه كذلك، وسواءٌ أكان مجردًا أم مجازيًّا، ينتمي إلى مجتمعٍ ملغًى تاريخيًّا. وكان بيت موندريان (Piet Mondrian) قد كتب في عام 1937: «إنّ الفن الحقيقي مثل الحياة الحقيقية، يتّخذ طريقًا مفردًا»(27). لقد رأى موندريان نفسه باعتباره سلك هذا الطريق في الحياة كما في الفن، سلكه في الحياة لأنّه سلكه في الفن. وقد اعتقد أنّ الفنّانين الآخرين يعيشون حياةً زائفةً إذا انتهج الفن الذي ينتجونه مسلكًا زائفًا. أكّد كليمنت غرينبرغ في مقالةٍ وصفها بأنّها «اعتذارٌ تاريخي للفن التجريدي»، «نحو لاوكون أجدّ» (Toward a Newer Laocoön)، أنّ «وجوب [إنتاج فنٍّ تجريدي] يأتي من التاريخ»، وأنّ الفنّان محتجزٌ « بمِلزمة لا يستطيع في اللحظة الراهنة أن يتحرّر منها إلّا بالتخلّي عن طموحه والعودة إلى ماضٍ عفن». وفي عام 1940، عندما نُشرت هذه المقالة، كان «الطريق الصحيح» الوحيد للفن هو التجريد. لقد كان هذا صحيحًا بالنسبة إلى فنّانين لم يكونوا تجريديّين تمامًا، على رغم كونهم حداثيّين: «لقد كان منطق التطوّر لا يُقهر، بحيث إنّ عملهم شكّل في نهاية المطاف مجرّد خطوةٍ أخرى نحو الفن التجريدي»(28). «إنّ الشيء الوحيد الذي يقال عن الفن هو أنّه شيءٌ واحد»، كما كتب آد راينهارت في عام 1962. «الغاية الوحيدة لخمسين عامًا من الفن التجريدي هي تقديم الفن بوصفه فنًّا ولا شيء غير ذلك... بجعله أكثر نقاءً وخواءً، وأكثر إطلاقيةً، وأكثر

(27) Piet Mondrian, «Essay, 1937,» in: *Modern Arts Criticism* (Detroit: Gale Research Inc., 1994), 137.

(28) Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, I: 37.

حصرية»[29]. قال راينهارت مرارًا وتكرارًا: «هنالك فنٌّ واحدٌ فحسب»، واعتقدَ بحماسةٍ أنّ **لوحاته** ـ السوداء، الكامدة، المربعة ـ هي الفن في الأساس.



صورة عمل تركيبي، المعرض الدولي الأوّل للدادائية، برلين 1921. حقوق الصورة: (JOHN BLAZEJEWSKI).

الزعم أنّ الفن قد بلغ نهايةً يعني أنّ نقد هذا النوع لم يعد جائزًا. ولم يعد أيّ فنٍّ بعد الآن مُجازًا تاريخيًّا باعتباره موجّهًا ضدّ أيّ فنٍّ آخر. وما من شيءٍ بعد الآن يُعدّ صحيحًا كفنٍّ أكثر من أيّ شيءٍ آخر، ما من شيءٍ على وجه الخصوص أكثر زيفًا من الناحية التاريخية من أيّ شيءٍ آخر. استتباعًا لذلك، وعلى أقلّ تقدير، فإنّ الاعتقاد بأنّ

(29) *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 53.

الفن قد بلغ نهايته يستلزم أن يكون المرء ناقدًا من نوعٍ لا يستطيع أن يكون منه، إذا ما كان بصدد أن يصير ناقدًا أصلًا: لا يمكن أن يكون هنالك شكلٌ من الفن مجازٌ تاريخيًّا، فكلّ شيءٍ آخر يقع خارج الحدود. ومن جانبٍ آخر، أن يكون المرء من ذلك النوع من النقّاد يستلزم أن تكون كلّ السرديات التاريخية الفنية من النوع الذي ذكرتُه للتوّ، زائفةً من الآن فصاعدًا. قد يقول أحدهم إنّها زائفةٌ على أسسٍ فلسفية، وهذا يتطلّب تعليقًا معيّنًا. كلّ سرديةٍ من السرديات ـ سردية ماليفيتش أو سردية موندريان أو سردية راينهارت... والسرديات المتبقّية ـ هي بياناتٌ خفية، وقد كانت البيانات من بين المنتجات الفنّية الرئيسية للنصف الأول من القرن العشرين مع سوابق في القرن التاسع عشر، وخصوصًا في ما يتعلّق بحركتَي ما قبل الرفائيلية (pre-Raphaelites) والناصريّين (Nazarenes) الرجعيّتين على الصعيد الأيديولوجي. اتّخذت مؤرّخةٌ من معارفي، هي فيليس فريمان (Phyllis Freeman)، البيان موضوعًا لبحثها، واكتشفت ما يقارب خمسمئة مثال، بعضها (البيان السريالي والبيان المستقبلي) معروفٌ على نطاقٍ واسعٍ تقريبًا بمقدار ما أن الأعمال التي سعت إلى تأييدها معروفة. يعرّف البيان نوع حركةٍ معيّنًا ونوع أسلوبٍ معيّنًا، ويعلن إلى هذا الحدّ أو ذاك أنّه النوع الوحيد من الفن الذي يتّسم بالأهمية. إنّها محض مصادفةٍ أن يكون بعض كبريات حركات القرن العشرين قد افتقر إلى بياناتٍ صريحة. فالتكعيبية والوحشية (fauvism) على سبيل المثال، انخرطتا كلتاهما في تأسيس نوعٍ جديدٍ من النظام في الفن، وتخلّتا عن كلّ ما من شأنه طمس الحقيقة الأساسية أو النظام الذي

افترض أنصارهما أنّهم اكتشفوه (أو أعادوا اكتشافه). «كان ذلك هو السبب»، كما يوضّح بيكاسو لفرنسواز جيلو (Francoise Gilot)، في أنّ التكعيبيين «تخلّوا عن اللون والانفعال والإحساس، وكلّ ما أدخله الانطباعيون إلى الرسم»[30]. إنّ كلتا الحركتين قد حرّكهما إدراك حقيقة الفن الفلسفية: أنّ الفن أساسًا هو «س» (x) وكلّ ما هو غير «س» ليس ـ أو ليس أساسًا ـ فنًّا. استتباعًا لذلك، كلّ حركةٍ من هاتين الحركتين رأت فنها من حيث سردية الاسترجاع إفشاءً، أو كشفًا لحقيقةٍ مفقودةٍ أو معترفٍ بها على نحوٍ مبهم. دعم كلٌّ منهما فلسفةً للتاريخ تحدّد معنى التاريخ بوضعٍ نهائي، يتمثّل في الفن الحقيقي. وحالما تبلغ هذه الحقيقة مستوى الوعي الذاتي، فإنّها تكشف عن نفسها باعتبارها حاضرةً في كلّ فنٍّ مهمّ: «إلى هذا الحد»، كما يلاحظ غرينبرغ عند نقطةٍ معينة، «يظلّ الفن غير قابلٍ للتغيير».

الصورة إذًا هي التالية: هنالك نوعٌ من الجوهر العابر للتاريخ في الفن، وهو ذاته دائمًا في كلّ مكان، ولكنه لا يكشف عن نفسه إلّا من خلال التاريخ. وما لا أعتبره سليمًا هو تماهي هذا الجوهر بأسلوبٍ خاصٍّ من الفن ـ الأحادي اللون (monochrome) أو التجريدي أو أيًا كان ـ وما يتضمّنه هذا التماهي من حُسبان فن أيّ أسلوبٍ آخرٍ زائفًا. وهذا يؤدّي إلى قراءةٍ لاتاريخيةٍ لتاريخ الفن، يكون فيها كلّ فنٍّ بالأساس هو عينه ـ كلّ فنٍّ على سبيل المثال هو تجريديٌّ بالأساس ـ حالما ننزع الأقنعة، أو العَرَض التاريخي الذي لا ينتمي

(30) Françoise Gilot and Carleton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1964), 69.

إلى جوهر «الفن بوصفه فنًّا». استتباعًا لذلك، يتمثّل النقد في اختراق هذه الأقنعة، في الوصول إلى الجوهر المزعوم. وقد تمثّل أيضًا، لسوء الحظ، في التنديد بكلّ ما يفشل الفن في قبول كشفه. مهما يكن التسويغ، زعم هيغل أنّ الفن والفلسفة والدين هي اللحظات الثلاث للروح المطلق، بحيث إنّها كلّها أساسًا تحوّلات واحدةٍ إلى الأخرى، أو تعديلاتٌ بمفاتيح مختلفةٍ للفكرة الرئيسية عينها. يبدو سلوك نقّاد الفن في الحقبة الحديثة عجيبًا تقريبًا بإثبات هذا، لأنّ إقراراتهم كانت على غرار «الأوتو دا في» (autos-da-fe) ـ مراسيم الإيمان ـ ولعلّها معنًى بديلٌ لـ «البيان»، مع التضمين الأبعد بأنّ من لا يخلِص الولاء، أيًّا يكن، ينبغي أن يُستأصل، كالهراطقة. أعاق الهراطقة تقدّم التاريخ، ومن ناحية الممارسة النقدية، فالنتيجة هي أنّه حين لم تكتب مختلف الحركات الفنية بياناتها، كانت مهمّة النقّاد كتابة تلك البيانات. وكانت غالبية مجلّات الفن المؤثّرة: **آرت فوروم** (*ArtForum*) [منتدى الفن]، **وأكتوبر** (*October*)، **وذا نيو كرايتيريان** (*The New Criterion*) [المعيار الجديد]... مثل بيانات كثيرة، تُنشر بالتسلسل وتقسم عالم الفن إلى الفن المهمّ وما عداه. لا يستطيع الناقد عادةً، باعتباره كاتب بيان، أن يمتدح فنّانًا يؤمن به ـ مثل تومبلي (Twombly) ـ من دون التنديد بفنّانٍ آخر ـ مثل ماذِرْويل (Motherwell) ـ. كانت الحداثة بمجملها حقبة بيانات. إنّها جزءٌ من اللحظة ما بعد التاريخية في تاريخ الفن، اللحظة التي كانت بمنأى عن البيانات وتتطلّب ممارسةً نقديةً كلّية.

لا أستطيع عند هذه النقطة أن أعالج أكثر من ذلك الحداثوية التي تم تأويلها كثيرًا، الحقبة الأخيرة من تاريخ الفن قبل نهاية الفن، الحقبة

التي اندفع فيها الفنّانون والمفكرون إلى النيل من حقيقة الفن الفلسفية، وهي مشكلةٌ لم تُلمَس حقًّا في تاريخ الفن السابق، حينما كان مسلّمًا به إلى هذا الحدّ أو ذاك بأنّ طبيعة الفن معروفة، وبأنّ تحطّم ما كان يُنظر إليه بأنه نموذج معياريّ، منذ العمل الرائع الذي قام به توماس كون (Thomas Kuhn) في منهجة تاريخ العلم، يوجب وجود نشاط. كان النموذج المعياري التقليدي العظيم للفنون البصرية هو في الواقع نموذج المحاكاة الذي أفاد أغراض الفن النظرية بشكلٍ يثير الإعجاب لعدّة قرون. وقد حدّد كذلك ممارسةً نقديةً مختلفةً تمامًا عن تلك التي تستلزمها الحداثة، وهي ممارسةٌ كان عليها أن تجد نموذجًا معياريًّا جديدًا وتقضي على النماذج المعيارية المنافسة. سيفيد النموذج المعياري الجديد، كما كان مفترضًا، فن المستقبل على نحوٍ صحيحٍ بمقدار ما أفاد النموذج المعياري للمحاكاة (paradigm of mimesis) فن الماضي. في بداية الخمسينيات، قال مارك روثكو (Marc Rothko) لديفيد هير (David Hare) إنّه ونظراءه «ينتجون فنًّا سيدوم لألف عام»[31]. ومن المهمّ أن نقِرّ بأنّ هذا المفهوم كان تاريخيًّا بحق، فلم يكن روثكو يتحدّث عن إنتاج أعمالٍ ستدوم ألف عام - تصمد أمام اختبار الزمن - بل عن إنتاج أسلوبٍ سيحدّد الإنتاج الفني لألف عام، أو لفترةٍ طويلة بقدر الفترة التي حدّدها النموذج المعياري المحاكي. وبهذه الروحية، قال بيكاسو لجيلو إنّه كان مع

---

(31) James Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 431.

براك (Braque) يحاولان جاهدين أن «يرسيا نظامًا جديدًا»[32]، نظامًا سيحقّق للفن ما حققته مدوّنة قواعد الفن الكلاسيكي التي انهارت، كما اعتقد، مع الانطباعيين. اتّسمت فكرة أنّ النظام الجديد سيكون عالميًا بحقيقة أنّ اللوحات التكعيبية المبكّرة كانت مجهولة الهوية، أي مناهضةً للفرد على وجه التحديد لأنّها غير موقّعة. وبالطبع، فإنّ ذلك لم يدم على وجه الخصوص. كانت للحركات المصحوبة ببياناتٍ في القرن العشرين أعمارٌ تدوم بضع سنوات، أو حتى بضعة أشهرٍ فحسب، مثلما هو الأمر في حالة الحركة الوحشية. إنّ التأثير دام بالطبع فترةً أطول، مثلما دام تأثير التعبيرية التجريدية التي لها أتباعٌ إلى يومنا هذا. ولكن ما من شخصٍ اليوم مستعدٌ للاحتفاء بها باعتبارها معنى التاريخ!

إنّ الفكرة المتعلّقة بعصر البيانات (Age of Manifestos) هي أنّه أدخل ما حَسِبه فلسفةً إلى صميم الإنتاج الفني. وقبول الفن باعتباره فنًّا يعني قبول الفلسفة التي حرّرته، حيثما كانت الفلسفة ذاتها تتمثّل في نوعٍ من التعريف الإلزامي لحقيقة الفن، وكذلك في أغلب الأحيان، كإعادة قراءةٍ محرّفةٍ لتاريخ الفن بصفته قصّة اكتشاف تلك الحقيقة الفلسفية. وفي هذا الشأن، فإنّ لتصوّري الخاصّ للأشياء قواسم مشتركة كثيرة مع هذه النظريات التي تختلف ممارستي النقدية الخاصة بالضرورة مع ما تتضمّنه ممارستها النقدية، ولكن بطريقةٍ مختلفةٍ عمّا تختلف فيه إحداها عن الأخرى. وما تشترك فيه نظريتي معها هو، أولًا، أنّها هي أيضًا تقوم على نظريةٍ فلسفيةٍ للفن، أو الأفضل، على نظريةٍ يتعلّق فيها السؤال الفلسفي الصحيح بطبيعة

(32) Gilot and Lake, *Life with Picasso*, 69.

الفن. تقوم نظريتي كذلك على قراءةٍ لتاريخ الفن لم تكن بموجبها مسألة الطريقة الصحيحة للتفكير فلسفيًّا ممكنةً إلّا عندما جعلها التاريخ ممكنة، أعني بذلك عندما نشأت طبيعة الفن الفلسفية كسؤالٍ من داخل تاريخ الفن ذاتـه. يكمن الفارق هنا، على رغم أنّني لا أستطيع عرضه في هذه اللحظة إلّا بخطوطه العريضة: فكرتي هي أنّ نهاية الفن تتمثّل في بلوغ الوعي بطبيعة الفن الفلسفية الحقيقية. إنّ هذه الفكرة هيغلية كليًّا، والمقطع الذي يفصح فيه هيغل عنها شهير:

> إنّ الفن معتبرًا في رسالته الأسمى هو شيءٌ من الماضي ويبقى كذلك بالنسبة إلينا. واستتباعًا لذلك، فقدَ بالنسبة إلينا الحقيقة والحياة الأصليتين، وانتقل بالأحرى إلى أفكارنا عوضًا عن الإبقاء على ضرورته السابقة في الواقع وتبوّؤ مكانته الأسمى. إنّ ما تثيره أعمال الفن فينا الآن ليس مجرّد متعةٍ مباشرة، بل حكمنا كذلك، طالما أنّنا نخضع لتفكّرنا العقلي (1) محتوى الفن، و(2) وسائل تقديم العمل الفني، وملاءمة كلٍّ منها الآخر أو عدم ملاءمته. إنّ فلسفة الفن إذًا، حاجةٌ في أيّامنا هذه أعظم ممّا كانت عليه عندما كان الفن بذاته يحقّق إشباعًا تامًّا. إنّ الفن يدعونا إلى التفكّر العقلي، وليس ذلك من أجل إبداع الفن مجدّدًا، بل من أجل أن نعرف فلسفيًّا ما هو الفن»[33].

تحيل عبارة «في أيّامنا هذه» إلى الأيّـام التي ألقى فيها هيغل محاضراته العظيمة في الفنون الجميلة، والتي ألقيت لآخر مرّةٍ ببرلين في عام 1828. وهو بالفعل زمنٌ طويلٌ جدًّا قبل عام 1984، حينما توصّلتُ إلى نسختي الخاصة من استنتاج هيغل.

---

(33) Hegel, *Aesthetics*, II.

سيبدو بالتأكيد أنّ تاريخ الفن اللاحق قد دحض بالضرورة توقّع هيغل: لنفكّر فحسب في الكمّ الهائل من الفن الذي أُبدع بعد ذلك ومختلف أنواعه، كما يشهد على ذلك تكاثر الاختلافات الفنية التي قد سمّيتها للتو عصر البيانات. ولكن، نظرًا إلى مسألة وضع توقّعي، ألا توجد إذًا أسسٌ لافتراض أنّ ما حدث مع إعلان هيغل الصاعق سيحدث مع إعلاني، وهو بعد كلّ شيء، تكرارٌ تقريبًا لإعلان هيغل؟ وماذا سيكون وضع توقّعي لو كان القرن ونصف القرن التالي حافلًا بالأحداث الفنية بمقدار ما كانت عليه الحقبة التي تلت توقّع هيغل؟ ألن تكون زائفةً فحسب، بل زائفةً بشكل مهين؟

هنالك طرقٌ عديدةٌ للنظر إلى التزييف من خلال الأحداث الفنية التالية لأطروحة هيغل. ثمة طريقةٌ تتمثّل في إدراك مدى اختلاف الفترة التالية في تاريخ الفن، لننقل من عام 1828 إلى عام 1964. لقد تضمّنت، بالضبط، الحقبة التي وصفتها للتو، حقبة الحداثوية مفسّرةً بأنها عصر البيانات. ولكن طالما أنّ كلّ بيانٍ ترافق مع جهدٍ آخر لتعريف الفن فلسفيًّا، فكم يختلف في نهاية المطاف ما حدث عمّا قال هيغل إنّه سيحدث؟ عوضًا عن توفير «متعةٍ مباشرة»، ألا يستحضر معظم هذا الفن لا الأحاسيس بل ما يسمّيه هيغل هنا حكمًا، ويستحضر تبعًا لذلك اعتقاداتنا الفلسفية بصدد ماهيّة الفن؟ الأمر إذًا تقريبًا كما لو أنّ بنية عالم الفن تمثّلت بالضبط لا في «إبداع الفن مجدّدًا»، بل في **إبداع الفن صراحةً بغاية معرفة ماهية الفن فلسفيًّا؟** بمقدار ما كانت فلسفة الفن كما مارسها الفلاسفة معنيةً، كانت الحقبة منذ هيغل عقيمةً على نحوٍ فريد، باستثناء نيتشه (Nietzsche) بالطبع،

وربّما هايدغر (Heidegger)، الذي جادل في خاتمة محاضرته **أصل العمل الفني** (*The Origins of the Artwork*) في عام 1950 في أنّه من المبكر جدًّا القول ما إذا كانت فكرة هيغل صحيحةً أم خاطئة:

> لا نستطيع تجنّب الحكم الذي أطلقه هيغل في هذه العبارات عبر تأكيد أنّنا رأينا منذ محاضراته في الجماليات التي ألقاها لآخر مرّةٍ في شتاء 1828 ـ 1829... ظهورَ كثيرٍ من الأعمال والحركات الفنية الجديدة. لم يقصد هيغل إنكار هذا الإمكان. لكنّ السؤال يبقى مطروحًا: هل لا يزال الفن طريقةً جوهرية وضروريةً تحدث فيها الحقيقة الحاسمة بالنسبة إلى وجودنا التاريخي، أم أنّ الفن لم يعد يتّسم بهذا الطابع؟»[34].

ربّما كانت فلسفة الفن بعد هيغل عقيمة، لكنّ الفن الذي كان يسعى للوصول إلى فهمٍ فلسفي لذاته كان ثريًّا جدًّا: بعبارةٍ أخرى، إنّ ثراء التأمّل الفلسفي قد شكّل وحدةً مع ثراء الإنتاج الفني، ففي العصور التي سبقت هيغل، لم يحصل أيّ شيءٍ مثل هذا أبدًا. كانت هنالك بالطبع حروب أساليب، بين التصميم (Disegno) والتلوين (Colorito) في إيطاليا في القرن السادس عشر، أو بين مدرسة آنغر (Ingres) ومدرسة دولاكروا (Delacroix) في فرنسا زمن خطاب هيغل تقريبًا. ولكن في ضوء الجدال الفلسفي الذي جرى باسم المقتضيات الفنية في الحقبة الحداثية، تبيّن أنّ هذه الاختلافات كانت صغيرةً وضئيلة الأهمية: كانت اختلافاتٍ على كيفية التمثيل التصويري، لا اختلافاتٍ ساءلت كامل مقدّمة التمثيل المنطقية التي اعتبرها المتجادلون مسلّمةً.

---

(34) Martin Heidegger, «The Origin of the Artwork,» trans. Albert Hofstadter, in: Albert Hofstadter and Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty* (Chicago: University of Chicago Press, 1964), 701-703.

وفي نيويورك في العقد الأول من هذا القرن، كانت حرب الأساليب الكبيرة بين المستقلّين الذين كان يقودهم روبرت هنري (Robert Henri) وبين الأكاديمية. شملت الخصومة الشكل والمضمون، لكنّ ناقدًا فنيًّا ذكيًّا لاحظ في عام 1911، بعد أن شاهد معرضًا لبيكاسو في غاليري ستيغليتز 291 (Stieglitz's Gallery 291)، أنّه «ينبغي على المستقلّين المساكين أن يهتمّوا بأمجادهم. إنّهم من طرازٍ قديم، وسننظر قريبًا لنراهم مندمجين بأكاديمية التصميم الوطنية (National Academy of Design) القديمة التي كثيرًا ما تعرّضت للإساءة»[35]. لقد اختلف بيكاسو عنهم بجذريةٍ أكثر من جذرية الطرق التي اختلفوا فيها بعضهم مع بعض: اختلف عنهم بطريقة اختلاف الفلسفة عن الفن، واختلف عن ماتيس (Matisse) والسرياليين بطريقة اختلاف موقفٍ فلسفيٍّ عن غيره. إذًا، يمكن تمامًا أن نرى تاريخ الفن الذي يلي تصريح هيغل بمثابة إثباتٍ أكثر منه تزييفًا لتوقّعه.

توجد مماثلةٌ ممكنةٌ لأطروحة «نهاية الفن» في محاجّةٍ لألكسندر كوجيف (Alexandre Kojève) مفادها أنّ التاريخ بلغ نهايةً في عام 1806 مع انتصار نابليون في معركة يينا (Jena)[36]. لقد قصد بالتاريخ طبعًا السردية العظيمة التي طرحها هيغل في كتابه عن فلسفة التاريخ، والتي يكون التاريخ وفقها بالفعل تاريخَ الحرّية. هنالك مراحل واضحةٌ

(35) Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (New York: Abbeville Press, 1991), 84.

(36) Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, 2d ed. (Paris: Gallimard, 1968), 436n; trans. J. H. Nichols, Jr., *Introduction to the Reading of Hegel* (New York: Basic Books, 1969), 160 ff.

لذلك التحقّق التاريخي. ما قصده كوجيف أنّ نابليون أسّس لانتصار قيم الثورة الفرنسية ـ الحرية والمساواة والتآخي ـ في معقل الحكم الأرستقراطي الذي كان فيه بعض الناس فحسب أحرارًا، وحدّدت فيه اللامساواة بنيةَ المجتمع السياسية. بطريقةٍ ما، تبدو أطروحة كوجيف مختلّةً، فقد حدثت أمورٌ كثيرةٌ على الصعيد التاريخي بعد يينا: الحرب الأهلية الأميركية، والحربان العالميتان، وصعود الشيوعية ثمّ سقوطها. لكنّ كوجيف شدّد على أنّ هذه الحروب كانت مجرّد عملٍ من خلال تأسيس الحرّية الشاملة ـ وهي سيرورةٌ أدرجت أفريقيا أخيرًا في تاريخ العالم. وما سيراه الآخرون بأنه دحض كاسح رآه كوجيف عوضًا عن ذلك بمثابة تأكيدٍ كبيرٍ للإنجاز المتحقّق في المؤسّسات البشرية للحرّية باعتبارها القوّة المحرّكة للتاريخ.

وبالطبع، ليس كلّ الفن البصري للحقبة ما بعد الهيغلية فلسفيًّا بالطريقة التي يكون فيها فنٌّ يوجّهه بيان، فكثيرٌ منه يثير حقًّا ما سماه هيغل «المتعة المباشرة»، وهو ما أفهم منه أنّه قصد متعةً لا تتوسّطها نظريةٌ فلسفية. إنّ كثيرًا من فن القرن التاسع عشر ـ وأنا أفكّر في الانطباعيين على وجه الخصوص، على رغم الضجيج الذي أثاروه في البداية ـ يمنح بالتأكيد لذّةً من دون وساطة. ليس المرء بحاجةٍ إلى فلسفةٍ ليقدّر الانطباعيين، بل يحتاج فحسب إلى حذف فلسفةٍ مغالِطة، منعت مشاهديهم الأوائل من رؤيتهم على ما هم عليه. العمل الانطباعي مبهجٌ جماليًّا، وهذا ما يفسّر جزئيًّا سبب نيله الواسع إعجاب أشخاصٍ ليسوا مناصرين للفنّ الطليعي على وجه الخصوص، ويفسّر كذلك سبب غلاء ثمنه: إنّه يحمل ذكرى إغضاب النقّاد، وفي الوقت

عينه هو ممتع إلى حدّ أن يمنح أولئك الذين يجمعونه إحساسًا بتفوّقٍ فكريٍّ ونقديٍّ هائل. ولكنّ الفكرة الفلسفية التي ينبغي الوقوف عندها هي أنّه لا توجد زوايا قائمة تمامًا في التاريخ، ولا توقّفٌ مفاجئٌ، إذا جاز التعبير، فقد عمل الرسّامون بالأسلوب التعبيري التجريدي لزمنٍ طويلٍ بعد أن بلغت الحركة نهايتها، لأنّهم أساسًا آمنوا به وشعروا بأنّه ما زال صالحًا. كما ميّزت التكعيبية كمًّا هائلًا من رسم القرن العشرين بعد زمنٍ طويلٍ من انقضاء حقبة الإبداع التكعيبي الرائعة. تضفي نظريات الفن معنًى على الأنشطة الفنية في الفترة الحداثية، حتّى بعد أن قامت النظريات بدورها التاريخي في حوار البيانات. إنّ مجرّد واقع انتهاء الشيوعية باعتبارها حركةً تاريخيةً عالميةً لا يستلزم القول إنّه لم يعد هنالك مزيدٌ من الشيوعيين في العالم! ولا يزال هنالك ملكيّون في فرنسا ونازيّون في سكوكي (Skokie) في إلينوي (Illinois) وشيوعيّون في أدغال أميركا الجنوبية.

ولكن بالمثل، لا تزال هنالك تجارب حداثيةٌ فلسفيةٌ في الفن منذ نهاية الفن، كما لو أنّ الحداثوية لم تنتهِ، لأنّها لم تنتهِ بالفعل في أذهان أولئك الذين يواصلون الإيمان بها وممارساتهم. لكن يبدو لي أنّ حقيقة الحاضر التاريخي العميقة توجد في انقضاء عصر البيانات لأنّه لا يمكن الدفاع فلسفيًّا عن المقدّمة التي يستند إليها فنٌّ يوجّهه بيان. كلّ بيانٍ يختار الفن الذي يبرّره بصفته الفن الحقيقي والوحيد، كما لو أنّ الحركة التي يعبّر عنها قد حقّقت الاكتشاف الفلسفي لماهيّة الفن الجوهرية. لكنّني أعتقد أنّ الاكتشاف الفلسفي الحقيقي هو أنّه لا يوجد حقًّا أيّ فنٍّ أكثر حقيقيةً من أيّ فنٍّ آخر، وأنّه لا توجد طريقةٌ وحيدةٌ على الفن أن

يعتمدها: إنّ كلّ فنٍّ هو فنٌّ على حدٍ سواء ومن دون تمييز. لقد سعت العقلية التي عبّرت عن نفسها في البيانات إلى ما افترضتُه طريقةً فلسفيةً لتمييز الفن الحقيقي من الفن الزائف، وإلى حدٍّ كبيرٍ مثلما بُذل جهدٌ في حركاتٍ فلسفيةٍ معيّنة لإيجاد معيارٍ لتمييز الأسئلة الأصيلة من الأسئلة الزائفة. فالأسئلة الزائفة تبدو أصيلةً وحاسمة، لكنّها ليست أسئلةً إلّا بالمعنى النحوي الأكثر سطحية. ففي **الرسالة المنطقية الفلسفية** (*Tractatus Logico-Phlosophicus*)، على سبيل المثال، كتب لودفيغ فتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) أنّ «أغلب القضايا والأسئلة التي كانت قد كُتبت في المسائل الفلسفية ليست خاطئة، بل هي من دون معنى. وعلى ذلك، لا يمكننا أن نجيب عن أسئلةٍ من هذا النوع على الإطلاق، ولكن يمكننا فحسب أن نعلن خلوّها من المعنى»[37]. تحوّلت هذه النظرة إلى صرخة حربٍ أطلقتها الحركة الوضعية المنطقية (logical positivist) التي عاهدت نفسها على اجتثاث كلّ ما هو ميتافيزيقي عبر تبيان خلوّه من المعنى. إنّه من دون معنى، كما ادّعى الوضعيون (خلافًا لفتغنشتاين)، لأنّه غير قابل للتحقّق منه، ففي نظرهم

---

(37) انظر:

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge and Kegan Paul, 1933), proposition 4.003.

إنّ التعبير المتحامل «السؤال الزائف» كان معروفًا في الخطاب المنطقي الوضعي باعتباره «تحليلًا زائفًا» كما يظهر في دراسة رودولف كارناب: إلغاء الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقي للغة:

«The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language,» trans. Arthur Pap, in : A. J. Ayer, *Logical Positivism* (Glencoe, III: Free Press, 1959), 61 and passim.

كانت القضايا الوحيدة ذات المعنى قضايا العلم، ولقد كان العلم متميّزًا بقابليته للتحقّق منه. وبالطبع، خلّف ذلك الأمر وراءه السؤال عمّا ينبغي أن تفعله الفلسفة ذاتها، وكانت الحقيقة هي أنّ المعيار القابل للتحقّق منه قد انقلب بالضرورة على المدافعين عنه، بالقضاء على نفسه بصفته خاليًا من المعنى. أمّا بالنسبة إلى فتغنشتاين، فإنّ الفلسفة قد تلاشت، ولم تخلّف وراءها سوى نشاط إظهار خلوّها من المعنى. لو حدث موقفٌ موازٍ في الفن لمضى باعتباره الفن الوحيد ذا المعنى، لأنّه الفن الوحيد الذي كان في الجوهر فنًّا، اللوحات الأحادية اللون البيضاء أو السوداء، المربّعة والمسطّحة والكامدة، مرارًا وتكرارًا، مثلما هو الأمر في رؤية راينهارت البطولية. كلّ ما عدا ذلك لم يكن فنًّا، لأنّه ستتعذّر معرفة ماهيّته إن لم يكن فنًّا، ولكن في فترة تنافس البيانات، والتصريح بأنّ شيئًا ما ليس **بالفعل** فنًّا قد كان موقفًا نقديًّا قياسيًّا. لقد كان متواكبًا مع فلسفة تربيتي الأولى بالإعلان عن أنّ شيئًا ما ليس **بالفعل** فلسفة. إنّ أفضل ما سيسمح به نقّادٌ من هذه الشاكلة هو أنّ نيتشه ـ أو أفلاطون أو هيغل ـ ربّما كانوا شعراء، وأفضل ما يمكن أن يسمح به نظراؤهم في الفن هو أنّ ما ليس فنًّا بالفعل هو رسمٌ توضيحي (illustrative) أو زخرفة أو ما هو أدنى. كان «التوضيحي» و«الزخرفي» (decorative) من بين النعوت النقدية لعصر البيانات.

من وجهة نظري، كان السؤال عن ماهيّة الفن بالفعل وفي الجوهر ـ باعتباره مقابلًا لما هو عليه ظاهريًّا أو على نحوٍ غير جوهري ـ الشكلَ الخاطئ الذي يتّخذه السؤال الفلسفي، ووجهاتُ النظر التي تقدّمتُ بها في مقالاتٍ متنوّعة تتعلّق بنهاية الفن، سعت جاهدةً لاقتراح

ما ينبغي أن يكون عليه الشكل الحقيقي للسؤال. شكل السؤال كما رأيته هو: ما الذي يميّز عملًا فنيًّا عمّا ليس بعمل فنيّ عندما لا يوجد فارقٌ حسّي مهمٌّ بينهما؟ ما نبّهني إلى ذلك كان معرض منحوتات **بريللو بوكس** لآندي ورهول في ذلك المعرض الاستثنائي الذي أقيم في غاليري ستابل في شارع إيست 74 بمنهاتن في نيسان/ أبريل 1964. عندما ظهرت تلك العلب على ذلك النحو ضمن ما كان لا يزال عصرَ البيانات وفعلت الكثير أخيرًا لإسقاطه، قال أشخاصٌ كثيرون ـوهم لا يزالون يقولون بصفتهم من بقايا ذلك العصر ـ بأنّ ما قام به ورهول لم يكن فنًّا حقيقيًّا. ولكنّني كنت مقتنعًا بأنّه كان فنًّا، وكان السؤال المثير بالنسبة إلي، السؤال العميق فعلًا، أين يكمن الفارق بينه وبين علب البريللو في مخازن المتاجر الكبيرة، عندما لا تستطيع أيّ فوارق في ما بينها أن تفسّر الفارق بين الواقع والفن. لقد جادلتُ في أنّ كلّ الأسئلة الفلسفية لها هذا الشكل: شيئان يتعذّر التمييز بينهما ظاهريًّا يمكن أن يتّصلا بمقولاتٍ فلسفيةٍ مختلفة، مختلفةٍ بشكلٍ بالغ الأهمية بالفعل[38]. إنّ المثال الأكثر شهرة هو ذاك الذي افتتحه عصر الفلسفة الحديثة ذاته في التأمّل الأوّل من تأمّلات ديكارت، حيث يكتشف أنّه لا توجد أيّ علامةٍ داخليةٍ يمكن أن يعبَّر بها عن الحلم وتجربة اليقظة كل منهما بمعزلٍ عن الآخر. ويحاول كانط توضيح الفارق بين فعلٍ أخلاقيٍّ وآخر يشبهه بالضبط ولكنّه يطابق مبادئ الأخلاق فحسب. ويبرز هايدغر، كما أعتقد، أنّ لا وجود لأيّ فارقٍ ظاهري بين حياةٍ

---

(38) لقد بلورت ذلك باستفاضةٍ في كتابي:
Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy (New York: Harper and Row, 1989).

أصيلة وأخرى غير أصيلة، مهما كان الفارق بين الأصالة وعدم الأصالة بالغ الأهمية. ويمكن أن نوسّع القائمة إلى تخوم الفلسفة عينها. حتّى القرن العشرين، كان يعتقَد ضمنيًّا أنّ الأعمال الفنية قابلةٌ دائمًا للتحديد بوصفها كذلك. إنّ المشكلة الفلسفية الآن هي توضيح السبب في أنّها أعمالٌ فنية. ومع ورهول، أصبح واضحًا أنّه لا يوجد شكلٌ خاصٌّ يجب أن يتّخذه عملٌ فنّي ما ـ يمكن أن يشبه علبة بريللو، أو علبة حساء. لكنّ ورهول ليس سوى واحدٍ من مجموعة فنّانين اكتشفوا هذا الاكتشاف العظيم. إن التمييز بين الموسيقى والضجيج، بين الرقص والحركة، بين الأدب ومجرّد الكتابة، والذي عاصر انطلاقة ورهول، مماثلٌ لها من كلّ النواحي.

ظهرت هذه الاكتشافات الفلسفية في لحظةٍ معيّنةٍ من تاريخ الفن، وما يصدمني هو أنّ فلسفة الفن كانت بطريقةٍ ما رهينة تاريخ الفن بحيث لم يكن ممكنًا أن يُطرح الشكل الصحيح للسؤال الفلسفي المتعلّق بطبيعة الفن إلى أن أصبح طرحه ممكنًا تاريخيًّا ـ أي إلى أن أصبح وجود أعمالٍ فنيةٍ من قبيل بريللو بوكس ممكنًا تاريخيًّا، وإلى أن أصبح إمكانًا تاريخيًّا لم يكن إمكانًا فلسفيًّا: في نهاية المطاف، حتّى الفلاسفة كانوا مقيّدين بما هو ممكنٌ تاريخيًّا. وحالما يصل السؤال إلى الوعي في لحظةٍ معينةٍ من التكشّف التاريخي للفن، يتمّ التوصّل إلى مستوًى جديدٍ من الوعي الفلسفي. وذلك يعني أمرين. يعني أوّلًا أنّ الفن لم يعد يتحمّل مسؤولية تعريفه الفلسفي الخاصّ بعد أن أوصل ذاته إلى هذا المستوى من الوعي. تلك بالأحرى مهمّة فلاسفة الفن، ويعني ثانيًا أنّه ليس هنالك شكلٌ محدّدٌ يجب أن تتّخذه

الأعمال الفنّية، ما دام التعريف الفلسفي للفن ينبغي أن يتوافق مع كلّ نوعٍ من أنواع الفن وكلّ نظامٍ من أنظمته: مع الفن الخالص عند راينهارت، ولكن كذلك مع الفن التوضيحي، والزخرفي، والتشخيصي (figurative)، والتجريدي، والقديم، والحديث، والشرقي، والغربي، والبدائي (primitive)، واللابدائي، بمقدار ما تختلف هذه الأنواع بعضها عن بعض. ينبغي أن يلتقط التعريف الفلسفي كلّ شيء، وليس بإمكانه استبعاد أيّ شيء. لكنّ ذلك يعني أخيرًا أنّه لا يمكن أن يوجد اتجاهٌ تاريخيٌّ يمكن أن يتّخذه الفن من الآن فصاعدًا. في القرن الماضي، كان الفن يقترب من وعيٍ فلسفيٍّ بالذات، وقد فُهم ذلك ضمنيًّا بوصفه يعني وجوب أن ينتج الفنّانون فنًّا يجسّد الجوهر الفلسفي للفن. ويمكننا أن نرى الآن أنّ هذا الفهم كان مغلوطًا، ويترافق فهمٌ أوضح مع الاعتراف بعدم وجود اتّجاهٍ آخر يجب على تاريخ الفن أن يسلكه. يمكن أن يكون أيّ شيء يريده الفنّانون والمعلّمون.

لِنعُدْ إلى عام 1984 ودروسه باعتبارها تعارض ما توقّعته له رؤية أورويل الروائية الصادمة حول شكل الأمور التي ستقع مستقبلًا. لقد تحقّقت الدول الوحيدة اللون المرعبة التي تنبّأ بها أرويل في حالتين على الأقلّ من الحالات الثلاث التي يوجّهها بيان، وأشهر بيانٍ هو **البيان الشيوعي** (*Communist Manifesto*) لماركس (Marx) وإنغلز (Engels). وما بيّنه عام 1984 الفعلي هو أنّ فلسفة التاريخ مجسّدةً في تلك الوثيقة قد انهارت، وأنّ تجسيد التاريخ القوانين التاريخية «التي يسري مفعولها على ضرورةٍ حديدية نحو نتائج حتميةٍ» وكتب عنها ماركس في مقدّمته للطبعة الأولى من كتاب **رأس المال** (*Capital*)،

أصبح أقلّ فأقلّ احتمالًا. إنّ ماركس وإنغلز لم يصفا فعليًّا «النتيجة الحتمية» للتاريخ إلّا سلبًا، فقالا إنّها ستكون خاليةً من الصراع الطبقي، القوّة المحرّكة للتاريخ. لقد شعرا بأنّ التاريخ سيتوقّف بمعنًى ما حينما تُحلّ التناقضات الطبقية كافّة، وبأنّ المرحلة ما بعد التاريخية ستكون بمعنًى ما طوباوية. لقد عرضا بحذرٍ شديدٍ إلى حدٍّ ما رؤيةً للحياة في المجتمع ما بعد التاريخي في مقطعٍ شهيرٍ من كتابهما **الأيديولوجيا الألمانية** (*German Ideology*). فعوضًا عن إقحام الأفراد في «مجال نشاطٍ خاصٍّ وحصري»، كما كتبا، «يمكن أن يصير كلّ فردٍ بارعًا في أيّ فرعٍ يتمنّاه». وهذا ما «يجعل ممكنًا بالنسبة إليّ أن أقوم بعملٍ اليوم وعملٍ آخر غدًا، أن اصطاد الحيوانات صباحًا، والسمك بعد الظهيرة وأرعى الماشية مساءً وأمارس النقد بعد العشاء، لمجرّد امتلاكي عقلًا، من دون أن أصبح صيّاد حيواناتٍ أو صيّاد سمك، أو راعيًا، أو ناقدًا»[39]. في لقاءٍ صحافي في عام 1963، عبّر ورهول عن روح هذا التنبّؤ الرائع بهذا الشكل: «كيف يمكنك أن تقول عن أيّ أسلوبٍ إنّه أفضل من غيره؟ عليك أن تكون قادرًا على أن تكون تعبيريًّا تجريديًّا في الأسبوع التالي، أو فنّانًا شعبيًّا، أو واقعيًّا، من غير أن تشعر بأنّك قد تخلّيت عن شيءٍ ما»[40]. هذا تعبيرٌ جميلٌ جدًّا. إنّه ردٌّ على الفن الذي يوجّهه بيانٌ، والذي كان انتقاد ممارسيه الأساسي للفن الآخر

---

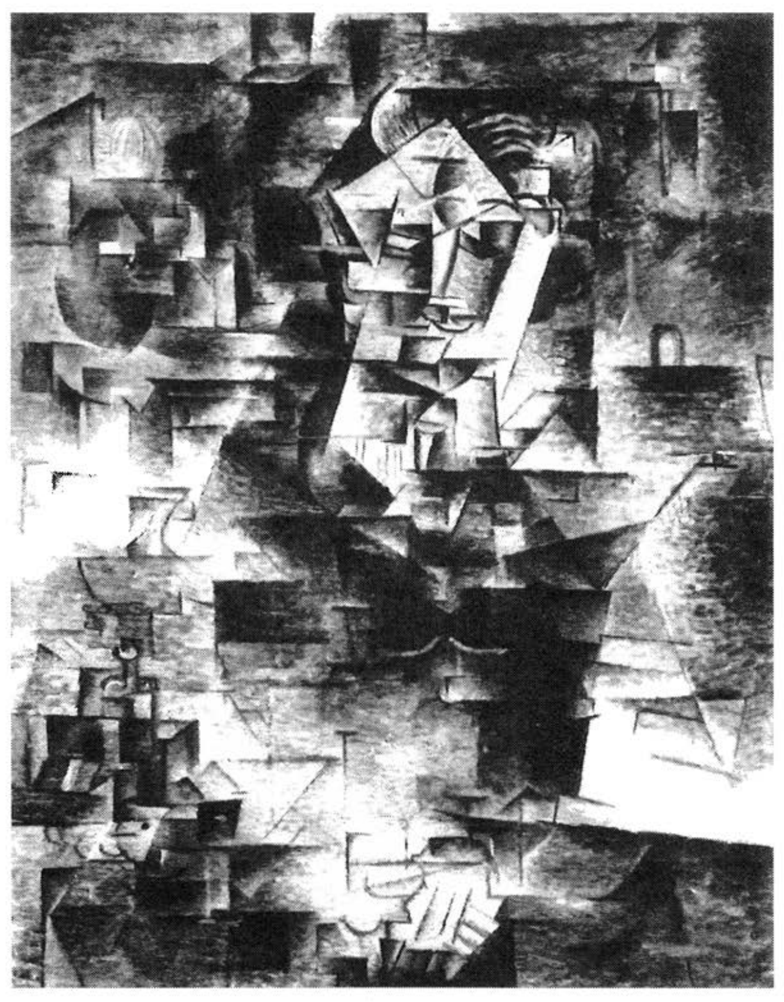
(39) Karl Marx and Friedrich Engels, «The German Ideology,» in: Robert C. Tucker, ed., *The Marx-Engels Reader* (New York: W.W. Norton, 1978), 160.

(40) G. R. Swenson, «What Is Pop Art?: Answers from 8 painters, Part I,» *Art News* 64 (November 1963), 26.

هو أنّه ليس «الأسلوب» الصائب. يقول ورهول إنّ هذا الأمر لم يعد منطقيًّا: كلّ الأساليب متساويةٌ في الجدارة، وما من أسلوبٍ «أفضل» من أسلوبٍ آخر. ولا حاجة إلى القول إنّ هذا الأمر يترك خيارات النقد مفتوحة. لا يستتبع ذلك أنّ كلّ الفنون متساويةٌ وحسنةٌ من دون اختلاف. إنّه يعني فحسب أنّ الحسن والقبح لا صلة لهما بالانتماء إلى الأسلوب الصائب، أو يندرجان ضمن البيان الصائب.

هذا ما أعنيه بنهاية الفن، أعني نهاية سرديةٍ معيّنة تكشّفت في تاريخ الفن على مدى قرون، وبلغت نهايتها بتحرّرٍ معيّن من صراعاتٍ محتومةٍ في عصر البيانات. هنالك بالطبع طريقتان للتحرّر من الصراع، إحداهما القضاء على كلّ ما لا يتلاءم مع بيان المرء. كان التطهير العرقي شكلَ تلك الطريقة على الصعيد السياسي، فعندما لا يكون هنالك مزيدٌ من التوتسي (Tutsis)، لن يكون هنالك صراعٌ بين التوتسي والهوتو (Hutus). وعندما لا يبقى بوسنيّون، لن تكون هنالك صراعاتٌ بينهم وبين الصرب. أمّا الطريقة الأخرى، فهي العيش معًا من دون حاجةٍ إلى التطهير، أي أنّ ما أنت عليه لن يشكّل فارقًا، سواءٌ أكنت من التوتسي أم من الهوتو، بوسنيًّا أم صربيًّا. السؤال هو أيّ نوعٍ من الأشخاص أنت. إنّ النقد الأخلاقي يبقى على قيد الحياة في عصر التعدّدية الثقافية، مثلما يبقى النقد الفني على قيد الحياة في عصر التعدّدية.

إلى أيّ حدٍّ يتأكّد توقّعي في ممارسة الفن الفعلية؟ ألقِ نظرةً حولك. فكم سيكون رائعًا الاعتقاد بأن عالم الفن التعدّدي للحاضر التاريخي هو بشير أمورٍ سياسيةٍ ستأتي!



دانييل ـ هنري كانفايلر (1910) لبابلو بيكاسو، إسباني، 1881ـ1973، زيت على قماش، 100.6×72.8 سم. هدية من السيدة غيلبرت و. تشابمان (Gilbert W. Chapman)، في ذكرى تشارلز ب. غودسبيد (Charles B. Goodspeed) 1948. 561. PHOTOGRAPH © 1996, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. جميع الحقوق محفوظة.

الفصل الثالث

السرديات الكبرى والمبادئ النقدية

ليست قصّة حياة أيّ شخصٍ تكشّفًا بسيطًا من خلال سرديةٍ مبرمجةٍ داخليًّا، حتّى إن كانت تعرض ما يمكن أن يسمّيه المرء بنية عرَضيةً اعتيادية، على سبيل المثال «سبعة أعمار الإنسان» (seven ages of man) بحسب قول شكسبير (Shakespeare). إنّ ما يجعل السيرة الذاتية جديرةً بالكتابة عنها وقراءتها هي المصادفات، التداخل بين التواريخ السببية المتقاطعة التي تنتِج أحداثًا غير متوقّعةٍ بشدّةٍ من أيّ سلسلة. وهكذا نقول: «شاء الحظّ ألّا أخرج للغذاء في ذلك اليوم»، أو «نتيجة دافعٍ ما، قرّرت أن أتوقّف عند المكتبة وأنا في طريقي إلى وسط المدينة». وفي كلتا الحالتين، حدث أمرٌ شديد الأهمّية بالنسبة إلى حياة المتكلّم، وهو أمرٌ ربّما لم يكن ليحدث أبدًا أو حتى لم يكن ليتخيّله أحد. والآن، قد يسألني شخصٌ ما أن أرفق بقصّتي عن الكيفية التي أصبحت فيها ناقدًا قصّة الكيفية التي بلغ فيها الفن نهايته من وجهة نظري، ثمّ يمضي ليسأل كيف يمكنني القول بثقةٍ إنّ قصّة الفن قد انتهت، وذلك بصرف النظر عن إمكان وجود فرصةٍ يمكن أن تؤدّي إلى استمرار قصّة الفن على طول خطوطٍ لم يعد ممكنًا الآن توقّعها، بقدر ما اتّضحت استحالة توقّع قصتي الخاصّة، ما دامت القصّة الأولى تبدو متمحورةً حول عنصر المصادفة المحض وعدم

إمكان التوقّع الكاملة، على الأقلّ ضمن حدود قصّة حياتي منظورًا إليها على الصعيد الداخلي. قد يمضي الاعتراض أبعد من ذلك ويصرّ على أنّ الفن غير قابلٍ للتوقّع تقريبًا على صعيد النموذج المعياري، [فهو] التجسّد ذاته للحرّية البشرية والإبداع. رسم بيكاسو لوحة **عائلة لاعبي السيرك المتجولين** (*La famille des Saltimbanques*) في عام 1905، ولكن من كان يستطيع، وهذا يشمل بيكاسو نفسه، أن يظنّ أنّه خلال عامٍ واحدٍ سينجز ما لم يكن ممكنًا تخيّله في عام 1905، كما ستكون عليه لوحة **آنسات آفينيون**؟ من كان يتوقّع في عام 1955، حين كانت التعبيرية التجريدية في أوجها، أنّها ستنتهي أساسًا كحركةٍ في عام 1962 ويحلّ محلّها شيءٌ، أي فن البوب، الذي لم يكن ممكنًا تخيّله آنذاك باعتباره فنًّا، في حين كان من الممكن تخيّله بمعنًى واحدٍ لأنّ موضوعاته كانت مألوفةً جدًّا؟ وبهذا الشأن، من كان بإمكانه في زمن جوتّو (Giotto) أن يتوقّع فن مازاتشو (Masaccio)؟ ومن المؤكد أنّه لم يكن بإمكان جوتّو فعل ذلك، أو كما يشعر المرء، أنّه كان سيكتشف بالفعل طريقة استعمالٍ ما، ننسب فضل اكتشافه إلى مازاتشو. وبالفعل، لو كان قادرًا على توقّع الوسائل الرؤيوية البالغة المركزية لتصوّر مازاتشو للعالم وعدم استعمالها، فلن نكون مجبرين على النظر إلى عمله بشكلٍ مختلفٍ جدًّا عن الطريقة التي نراه بها في الواقع، ولكان أعطى حاليًّا مثالًا على اختيارٍ فني يتضمّن رفضًا فنيًّا. ستماثل حالة جوتّو حالة الفنّانين الصينيين في زمن سلالة تشينغ (Qing) الذين عرفوا المنظور من الرسّام والمبشّر الأب كاستيليوني (Castiglione)، لكنّهم شعروا بأنّه ليس هنالك متّسعٌ لاستيعابه في

جدول أعمالهم الفنية. لكنّ هذا كان يعني أنّ بنية اللوحات الصينية، قد غدت مسألة اختيارٍ بما أنّه كانت هنالك بدائل واضحةٌ ومعروفةٌ لها، أصبحت شكلًا مدروسًا.

في نهاية المطاف، لم يكن المنظور شيئًا بإمكان المرء توقّع اكتشافه من دون معرفةٍ تلقائيةٍ بكيفية إنجازه. كان هناك زمنٌ بإمكان المرء أن يتوقّع فيه أنّ الكائنات البشرية ستكون قادرةً يومًا ما على الهبوط على سطح القمر، من دون معرفة التكنولوجيات التي يتطلّبها القيام بذلك. ومع المنظور، بالمقابل، فإن مجرد معرفة ما يتوقّعه المرء تجعله متاحًا بالفعل إذا كان المرء حريصًا على استخدامه. ومثلما يلاحظ كونفوشيوس (Confucius) بذكاء، مجرّد رغبة المرء في أن يكون أخلاقيًّا تعادل اتّخاذه الخطوة الأولى بالفعل[41]. ولن يكون المرء قادرًا، كما أعتقد، على القول إنّه على غرار الصينيين، لم يكن بإمكان جوتّو الاستفادة من الاكتشاف، لا نستطيع ذلك إذا كنا محقّين فعلًا في التفكير فيه باعتباره «أبا النزعة الطبيعية». لو أنّ شخصًا ما في أيّام ذروة التعبيرية التجريدية توقّع أنّ الفنانين سيرسمون يومًا ما علب الحساء وعلب البريللو، لما كانت المعرفة ستفيد في وقت القيام بالتوقّع، وذلك بالضبط بسبب عدم وجود مكانٍ فعلًا، أو مكانٍ متّسعٍ في جميع الأحوال، من أجل استيعابٍ مسبقٍ لاستراتيجيات البوب في فن مدرسة نيويورك. من المؤكّد أنّ ماذِرْويل مثلًا قد

(41) «قال السيد: هل أنّ الخير بالفعل بعيد جدًّا؟ إذا أردنا الخير حقًّا فعلينا أن نكتشف أنّه كان إلى جانبنا بالذات»:

The Analects of Confucius, trans. Arthur Waley ([New York: Vintage Books, N.D.]), book 7, no. 29.

استعمل لصقاتٍ ممزّقةً من علب سجائر الغولواز في أعمال الكولاج الخاصّة به منذ عام 1956 على الأقلّ، لكنّني سأتردّد في تصنيف هذا الأمر بأنه فنٌّ استباقيٌّ للبوب: إنّه بالأحرى من جنس **الميرتسبيلد**(*) (*Merzbild*) المتأخّر، وهو ينتمي إلى دافعٍ فنيٍّ مختلفٍ تمامًا. كان ماذِرْويل يحبّ، جماليًّا وعاطفيًّا، علبة الغولواز الزرقاء، لكنّه قلّما استخدم فن البوب عندما ظهر: لم ينظر إليه باعتباره إنجازًا لجدول أعمالٍ كان قد استهلّه، ولا اعتبره ممارسو البوب سَلَفًا لهم. إنّ للوحات ديفيد هوكني (David Hockney) الأولى والتي كان لورنس ألواي (Lawrence Alloway) يفكّر فيها بشكلٍ خاصٍّ عندما ابتكر تعبير «فن البوب» شبهٌ ظاهريٌّ بأعمال كولاج الغولواز لماذِرْويل، بما أنّه استعمل علامة شركة ألكا ـ سيلتزر (Alka-Selzer) (ربّما كرمز هزليٍّ لحُرقة المعدة، أي القلب الملتهب الذي يصوّره في [لوحته] «الطفل الأجمل»)، لكنّها تنتمي إلى بنًى تاريخيةٍ مختلفةٍ وتحمل معاني مختلفةً وتحقّق مقاصد مختلفة. إنّ الفنّان الذي يسمّي نفسه ببساطةٍ «جيس» (Jess) يظهر في كلّ تاريخ فن البوب تقريبًا، وذلك بسبب قصصه الهزلية المعدّلة عن القصص الهزلية المصوّرة **ديك تريسي** (*Dick Tracy*)، ولكنّنا عندما نراها في سياق برنامجه الخاص بأعمال الكولاج، ندرك بأنّ دوافعه كانت بعيدةً عن البوب بقدر بُعد دوافع ماذِرْويل. لا يمكن أن ينشئ المرء قراباتٍ تاريخيةً على أساس التشابهات، وإحدى مهمّات هذه المحاضرات هي تحديد شيءٍ من

(*) نسبةً إلى عملٍ من أعمال الكولاج الخاصّة بالفنان الألماني كورت شفيترز (Kurt Schwitters) (1887 ـ 1948) [المترجم].

المنطق في أنواع البنى التاريخية التي ألجأ إليها ضمنًا في وضع مثل هذه المزاعم.

سوف أكون مجبرًا على فعل ذلك في كلّ الأحوال، وإن كان ذلك لأسبابٍ تتعلّق بالاتّساق المنهجي فحسب. الزعم بأنّ الفن قد انتهى فعلًا هو زعمٌ يتعلّق بالمستقبل ـ ولا يعني ذلك أنّه لن يكون هنالك مزيدٌ من الفن، بل أنّ مثل هذا الفن سيكون فن ما بعد نهاية الفن، أو ـ كما سميته ـ **فنًّا ما بعد تاريخي**. ولكنّني جادلتُ في كتابي الفلسفي الجدّي الأول **فلسفة التاريخ التحليلية** (*Analytical Philosophy of History*)، في وجود مزاعم معيّنةٍ حول التاريخ، تجعل ما سميته فلسفات التاريخ الأساسية غير مشروعة. نحَتْ تلك المزاعم منحى التعامل مع التاريخ كما لو أنّه قصّةٌ موضوعية لم يُكشَف منها إلّا جزءٌ فحسب، ويدّعي الفيلسوف الأساسي للتاريخ أنّه يمتاز، إن جاز التعبير، بإدراكٍ لها ـ يدّعي النظر إلى نهاية الكتاب لرؤية كيف سيظهر، مثل قرّاءٍ غير قادرين على تحمّل التشويق. وهذه بالطبع نبوءةٌ وليست توقّعًا، مثلما ميّزهما لنا السير كارل بوبر (Sir Karl Popper) بطريقة مجدية ـ وبالطبع، فإنّ النبي نفسه سيعترف بالتمييز بينهما، من دون أن يشعر البتّة بأنّه هزمه: يستند زعمه لا إلى توقعٍ راسخٍ لما سيأتي، بل إلى استجلاء كيف سينتهي. فهل ادّعائي حول المستقبل هو توقّعٌ أم نبوءة؟ وما الذي يجعله مشروعًا إذا كانت فلسفات التاريخ الأساسية غير مشروعة؟ يجب أن أقول إنّني أميل اليوم إلى تبنّي نظرةٍ أكثر ترفّقًا بفلسفات التاريخ الأساسية من نظرتي في عام 1965، عندما كتبتُ كتابي في المراحل الأخيرة من ذروة الوضعية. وذلك لأنّه بدا

لي معقولًا أكثر فأكثر أنّ هنالك بنًى تاريخية موضوعية، بمعنى أننا إذا استعملنا المثال المذكور للتوّ، فلن يكون هنالك إمكان موضوعي لأن تكون الأعمال التي شابهت لاحقًا أعمال كولاج الغولواز الخاصّة بماذِرْويل ملائمةً للبنية التاريخية التي انتمت إليها تلك الأعمال، وما من طريقةٍ تستطيع فيها الأخيرة أن تلائم البنى التاريخية التي حدّدها البوب. حدّدت البنية التاريخية الأسبق نطاقًا مغلقًا من إمكاناتٍ أُقصيت عنها إمكانات البنية التالية. إذًا، يبدو الأمر كما لو أنّ البنية الأولى قد حلّت محلّ البنية الأخيرة، كما لو أن نطاقًا من الإمكانات قد انفتح ولم يكن فيه متسعٌ للبنية الأسبق، ومجدّدًا كما لو أنّ هنالك انقطاعًا بين البنيتين، لم يكن فيه انقطاعٌ حادٌّ يكفي لأن يشعر من يعيش خلال الانتقال من بنيةٍ إلى أخرى بأنّ عالمًا ـ هو في حالتنا هذه عالم الفن ـ قد بلغ نهايته وابتدأ عالمٌ آخر. وهذا يعني فلسفيًّا أنّ هنالك مشكلةً ما في تحليل كلٍّ من الاستمرارية التاريخية والانقطاع التاريخي. في المقام الأوّل، هنالك مشكلةٌ تتعلّق بما هو مستمرٌ في فترة الاستمرارية، ما يسفر مباشرةً عن إجابةٍ عن سؤال ما هي التغيّرات حين يحدث الانقطاع. قد تكون إحدى الإجابات الطبيعية المرشّحة هي أسلوبٌ ما. وهذا يبعدني كثيرًا عن قصتي، لكن ضمن الطريقة الفضفاضة والتقريبية التي استخدمتُها لعرض فكرتي، إحدى سمات الفن المنتهي هي أنّه لم تعد هنالك بالضرورة بنيةٌ موضوعيةٌ ضمن أسلوبٍ محدّد، أو إن شئتم، أنّه ينبغي وجود بنيةٍ تاريخيةٍ موضوعيةٍ يكون فيها **كلّ شيءٍ ممكنًا**. وإذا كان كلّ شيء ممكنًا، فما من شيءٍ مُجازٌ تاريخيًّا: إذا جاز القول، الشيء جيّدٌ

بمقدار ما يكون الآخر كذلك. وهذا من وجهة نظري شرطٌ موضوعي للفن ما بعد التاريخي. وليس هنالك ما يجب استبداله، فبإمكان المرء، بالعودة إلى عبارة ورهول، أن يكون تعبيريًّا تجريديًّا، أو فنان بوب، أو واقعيًّا أو أيّ شيءٍ آخر. وذلك هو إلى أبعد الحدود شرط نهاية التاريخ التي وصفها ماركس وإنغلز في **الأيديولوجيا الألمانية**.

كتب هاينريش فولفلين (Heinrich Wölfflin) في تصدير الطبعة السادسة لكتابه **مبادئ تاريخ الفن** (*Principles of Art History*) لعام 1922، ما يلي:

حتى الموهبة الأكثر أصالةً لا يمكنها أن تسير أبعد من حدودٍ معيّنةٍ ومحدّدةٍ بتاريخ ولادتها. وليس كلّ شيءٍ ممكنًا في كلّ الأزمان، ولا يمكن التفكير بأفكارٍ معيّنةٍ إلّا في مراحل معيّنةٍ من التطوّر[42].

وما يثير الدهشة أنّ ماتيس قال الشيء عينه في أحد أحاديثه مع تيرياد (Teriade):

للفنون تطوّرٌ لا يأتي من الفرد فحسب، بل يأتي كذلك من قوّةٍ متراكمةٍ سبقتنا، أي من الحضارة. لا يستطيع الفرد أن ينجز أيّ شيء، فالفنّان الموهوب لا يستطيع أن يفعل ما يحلو له فحسب. وإذا ما استخدم موهبته فحسب، فلن يستمرّ في الوجود. لسنا أسياد ما ننتِج. إنّه مفروضٌ علينا[43].

---

(42) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger (New York: Dover Publications, n.d.), ix.

(43) Henri Matisse, «Statements to Teriade, 1929-1930,» in: *Matisse on Art*, trans. Jack Flam (London: Phaidon, 1973), 58.

وليس هذا أقلّ صوابًا اليوم ممّا كان دائمًا: إنّنا نحيا ونتِج ضمن أفق فترةٍ تاريخيةٍ مغلقة. بعض التقييدات تقنية: لا يستطيع المرء أن ينتج لوحات قبل أن يُخترع حامل اللوحات. ولا يمكن أن يبدع المرء فن الحاسوب قبل اختراع الحاسوب. وفي حديثي عن نهاية الفن، فإنّني لا أُقصي إمكان تكنولوجياتٍ تفوق تصوّري ستضع تحت تصرّف الفنّانين النطاق عينه من الإمكانات الإبداعية التي يمثّلها الرسم باستخدام حامل اللوحات والحاسوب. فكيف أستطيع ذلك، بجدّية؟ وبعض التقييدات أسلوبية: لقد كان من الممكن، في عام 1890، إذا كنت فنّانًا أفريقيًا، أن تنتج أقنعةً وتمائم بأشكالٍ غير متاحةٍ للفنّان الأوروبي، لأنّه ـ بحسب تصوّر فولفلين ـ لا يمكن أن يكون المرء فنّانًا أوروبيًا إذا ما أنتج أقنعةً وتمائم. كان على المرء أن يتلاءم مع نسقٍ مغلقٍ من الإمكانات، مختلفٍ عن الإمكانات التي استثنت فنانًا أفريقيًا من رسم اللوحات، لسببٍ وحيدٍ هو أنّ تلك التقنية لم تكن معروفةً لقبيلة الباولي (Baule) مثلًا في عام 1890، أمّا اليوم فيستطيع المرء أن يكون فنّانًا أميركيًا أو أوروبيًا يصنع أقنعةً وتمائم، كما يمكن أن يكون المرء فنّانًا أفريقيًا يرسم مناظر طبيعيةً منظورية. وبالمعنى الذي يفيد أنّ أشياء معيّنةً لم تكن ممكنةً بالنسبة إلى أوروبي أو بالنسبة إلى أفريقي في عام 1890، كلّ شيءٍ ممكنٌ اليوم. لكنّنا لا نزال حبيسي التاريخ. لا نستطيع أن نملك نسق المعتقدات الإقصائية التي منعت فنّانين في أوروبا من صنع أقنعةٍ وتمائم. ولا نستطيع أن نكون مثل هذا الأوروبي للسبب عينه الذي جعل هذا الأوروبي لا يستطيع أن يكون أفريقيًا. ولكن لا توجد اليوم أشكالٌ ممنوعةٌ علينا.

فكلّ ما هو ممنوعٌ علينا هو أن يكون لها بالضرورة المعنى الذي كان لها عندما كانت ممنوعةً علينا. لكنّ هذه التقييدات تبدّدت. فلا حدود لفكرة الحرّية التي لسنا أحرارًا في أن نكون سجناءَها!

وفي كلا الشرطين - نهاية التاريخ ونهاية الفن - هنالك حالةٌ من الحرّية بمعنيين للكلمة، فالبشر في الصورة التي يقدّمها ماركس وإنغلز، أحرارٌ في أن يكونوا ما يشاؤون، وهم بمنأى عن محنةٍ تاريخيةٍ تفرض أنّه في أيّ مرحلةٍ تاريخيةٍ معيّنة، هنالك نمط وجودٍ أصيلٌ وآخر غير أصيل، يشير الأول إلى المستقبل والثاني إلى الماضي. والفنّانون في نهاية الفن أحرارٌ على نحوٍ مشابهٍ في أن يكونوا ما يشاؤون، في أن يكونوا أيّ شيء، أو حتى كلّ شيء، مثلما هو الأمر مع فنّانين معيّنين أعتبر أنّهم يمثّلون إلى حدّ الكمال لحظة الفن الراهنة: زيغمار بولكه (Sigmar Polke) وغيرهارد ريشتر (Gerhard Richter) وروزماري تروكل (Rosemarie Trockel) وشيري ليفين وبروس ناومان (Bruce Nauman) وكومار وميلاميد، وغيرهم ممّن يرفضون أن تحدّهم حدود نوع ما، وهم لفظوا فكرة وجود مثَلٍ أعلى للنقاء. سيتّفقون على نحوٍ ما مع الأكاديميين الذين يرفضون أن يحدّهم معنًى مماثلٌ للنقاء التخصّصي، والذين يعبر بهم عملهم الخطوط التي رسمتها النزعة الاحترافية. والفنّانون بمنأى كذلك عن نوعٍ من الإجحاف التاريخي الذي يروّج شكلًا مفضّلًا تاريخيًّا - التجريد في فلسفة تاريخ الفن الأكثر تطوّرًا - مقابل شكلٍ آخر ينتمي إلى ماضٍ بالٍ لم يعد نافعًا، الطبيعانية (naturalism) مثلًا. لم يعودوا في حاجةٍ إلى الاعتقاد، مثلما فعل موندريان، بأنّ هنالك

شكلًا صحيحًا وحيدًا للفن ليمارَس به في أيّ لحظةٍ مفترضة. إنّ الفارق بين النبوءة الماركسية ونبوءتي هو أنّ شرط الحياة البشرية غير المغتربة كما صوّرها ماركس تقع في مستقبلٍ تاريخيٍّ بعيد، أمّا نبوءتي فهي ما يمكن أن يسمّيه المرء **نبوءة الحاضر**. إنّها ترى الحاضر ـ إذا جاز القول، ـ كما يتكشّف. ادّعائي الوحيد حول المستقبل هو أنّ هذا هو الوضع النهائي، خاتمة مسارٍ تاريخي، تجعله بنيته مرئيًّا ودفعةً واحـدة، فهو يشبه في نهاية المطاف النظر إلى آخر القصة لرؤية خاتمتها، مع هذا الفارق: أنّنا لم نتخطَّ أيّ شيء، لكنّنا عشنا عبر التعاقبات التاريخية التي أوصلتنا إلى هنا: أنّ تلك هي نهاية قصّة الفن. والمطلوب بخاصّةٍ هو إثبات أنّ ذلك وضعٌ نهائيٌّ وليس مرحلةً في دربٍ إلى مستقبلٍ غير متخيّلٍ بعد. ويعود هذا بي إلى مسألة البنى التاريخية الموضوعية، بنطاقاتها من الإمكانات والاستحالات، ومسألة الأسلوب الملازمة.

سأستعمل كلمة أسلوبٍ بشيءٍ من الغرابة، وذلك بقصد سرد قصتي. سأستعملها بالطريقة التالية: إنّ أسلوبًا ما هو مجموعةٌ من الخصائص التي يتقاسمها رهطٌ من الأعمال الفنية، ويتّخذ أيضًا تعريفًا، على الصعيد الفلسفي، لما ينبغي أن يكون عليه عملٌ فنيٌّ ما. لفترةٍ تاريخيةٍ مديدة، كان من المسلّم به أنّ ما يجعل عملًا ما، ولا سيما عمل من الفن البصري، عملًا فنيًّا هو أن يكون محاكيًا: محاكاة واقعٍ خارجي، فِعليٍّ أو محتمل. ولا شكّ في أنّ ذلك ليس سوى شرطٍ ضروري، بقدر ما كانت تلك الأعمال تمثيلاتٍ محاكية ـ صور المرايا، الظلال، الانعكاسات على سطح الماء، وجه يسوع على

وشاح فيرونيكا، جسد المسيح المطبوع على كفن تورينو (Turin)، لقطاتٌ بسيطةٌ بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي، وبلا شكٍّ أشياء أخرى لا تستحقّ أن تُذكر هنا ـ ولم تكن أعمالًا فنية، كانت «المحاكاة» هي الإجابة الفلسفية القياسية عن سؤال ما هو الفن، وذلك منذ أرسطو إلى القرن التاسع عشر، وكذلك الأمر في القرن العشرين. ومن هنا، فإنّ المحاكاة، في استعمالي، هي أسلوب، وفي الفترة التي حدّدت فيها ما هو فن، لم يكن هنالك أسلوبٌ آخر بهذا المعنى. أصبحت المحاكاة **أسلوبًا** مع حلول الحداثوية، أو كما أسمّيها عصر البيانات، وكلّ بيانٍ من هذه البيانات سعى لإيجاد تعريفٍ فلسفيٍّ جديدٍ للفن، وقد فعل بحيث يقبض على الفن موضوع البحث. ولأنّه قد وجدت تعاريف كثيرةٌ في ذلك العصر، فقد كان محتّمًا أن تحرّضها الدوغمائية والتعصّب. ولم تصبح المحاكاة مؤدلجةً حتّى عصر الحداثوية، ولكن من المؤكد أنّ أولئك الذين انضمّوا إليها بعد ذلك كانوا مستعدّين لرفض الأعمال الحداثية النموذجية **كما لو أنّها ليست فنًّا على الإطلاق**. بلغ عصر البيانات نهايته، كما أراه، عندما فُصلت الفلسفة عن الأسلوب، لأنّ الصيغة الصحيحة لسؤال «ما هو الفن؟» قد ظهرت. حدث ذلك تقريبًا قرابة عام 1964. وما إن تقرّر أنّ التعريف الفلسفي للفن لا يقتضي أيّ إلزامٍ أسلوبي، بحيث إنّ أيّ شيء يمكن أن يكون عملًا فنيًّا، حتّى دخلنا ما أسميه الفترة ما بعد التاريخية.

بعد وضع مخطّط السردية الكبرى لتاريخ الفن على هذا الشكل في الغرب ولكن بحلول النهاية ليس في الغرب وحده، باتت هذه

السردية تتضمّن وجود حقبة محاكاة، تليها حقبة أيديولوجيا، تليها فترتنا ما بعد التاريخية التي يكون فيها كلّ شيء مقبولًا، مع بعض التحفّظ. تتّسم كلّ واحدةٍ من هذه الحقب ببنيةٍ مختلفةٍ للنقد الفني، فقد استند النقد الفني في الفترة التقليدية أو فترة المحاكاة إلى الحقيقة البصرية. وبنية النقد الفني في عصر الأيديولوجيا هي البنية التي سعيتُ لأن أفصل نفسي عنها، فقد أقامت على نحوٍ مميّزٍ فكرتها الفلسفية الخاصّة عن ماهيّة الفن على تمييزٍ إقصائيٍّ بين الفن الذي قبلتْه (الصحيح) وكلّ ما عداه باعتباره ليس فنًّا بالفعل. وقد ميّز الحقبة ما بعد التاريخية افتراقُ السبل بين الفلسفة والفن، ما يعني أنّ النقد الفني في الفترة ما بعد التاريخية يجب أن يكون تعدّديًّا بقدر ما هو الفن ما بعد التاريخي نفسه تعدّدي. ومن المدهش تمامًا أنّ هذا التحقيب الثلاثي يطابق، بشكلٍ غريب، سردية هيغل السياسية الرائعة التي كان فيها فردٌ واحدٌ حرًّا في البداية، ثمّ كان بعض الأفراد فحسب أحرارًا، ثمّ في النهاية وفي حقبته الخاصة، أصبح الجميع أحرارًا. وفي سرديّتنا، كانت المحاكاة وحدها في البداية فنًّا، وبعد ذلك صارت أشياء عديدةٌ فنًّا لكنّ كلّ واحدٍ منها حاول أن يزيح منافسيه، ثمّ أخيرًا، أصبح واضحًا عدم وجود تقييداتٍ فلسفيةٍ أو أسلوبية. ليس هنالك شكلٌ خاصٌّ ينبغي أن تتّخذه الأعمال الفنية. ويجب عليّ أن أقول إنّ تلك هي الحقبة الراهنة، واللحظة النهائية في السردية الكبرى. إنّها نهاية القصة.

في كثيرٍ من الأحيان، ومنذ أن نُشرت تأمّلاتي حول نهاية الفن، حاول الفلاسفة معارضة الأطروحة، وذلك بأن يلاحظوا، على أسسٍ

تجريبية أيًا تكن، أنّ نزوع البشر إلى التعبير عن أنفسهم من خلال إبداع الفن لا يمكن أن يخمد، وأنّ الفن بهذا المعنى «سرمدي»[44]. ولن يكون هناك عدم تطابقٍ بين أطروحة سرمدية الفن والأطروحة التي تعتبر أنّ الفن قد انتهى، لأنّ الأطروحة الثانية قصّةٌ عن القصص: قصّة الفن في الغرب هي جزئيًا قصّة قصصٍ مختلفة أكثر منها مجرّد ظهورٍ متتابعٍ لأعمالٍ فنيّةٍ عبر الزمن. من الممكن تمامًا أن يواصل البشر دومًا التعبير عن الفرح أو الفقدان من خلال الرقص والغناء، وأن يزيّنوا أنفسهم ومساكنهم، أو أن يقيموا دومًا طقوسًا تقرّب الفن من المراحل المهمّة في الحياة ـ الولادة، والانتقال إلى مرحلة البلوغ، والزواج، والموت. ولعله صحيحٌ أنّه بأيّ درجةٍ من تقسيم العمل، سيظهر من سيقدّمون هذه الخدمات بسبب الاستعداد الطبيعي ويصبحون فنّاني المجموعة. بل ربّما كانت هنالك نظرياتٌ في الفن تعرض الأهمّية التي يُعتقَد أنّ الفن يحظى بها في المسار المشترك للأشياء. ليس لديّ ما أقوله في هذا الأمر على الإطلاق. نظريّتي ليست نظريةً في «أصل العمل الفني»، إذا ما استعملنا عبارة هايدغر، بل في البنى التاريخية، القوالب السردية، إذا جاز القول،

(44) يخلص جوزيف مارغوليس في **سرمدية تاريخ الفن** (*The Endless Future of Art*) إلى الجدال بأنّ «الماضي» و«المستقبل» ينتميان إلى السرديات التي هي «بنًى»، وبالتالي ليست الفن نفسه. ولكنّ هذا يكافئ الجدال بأنّ الفن خالدٌ ولا يمكن أن تكون له بداية، بما أنّ البدايات تنتمي إلى السرديات. وإنّني أبحث عن معارضة رؤاه في بحثي الخاصّ:
«Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis,» in: Arto Haapala Jerrold Levinson, and Veikko Rantala, eds., *The End of Art and Beyond* (New York: Humanities Press, 1996).

التي تكون الأعمال الفنية منظَّمةً في داخلها عبر الزمن والتي تدخل ضمن دوافع ومواقف الفنّانين والجمهور الذين يستوعبون هذه القوالب. أطروحتي بالأحرى أشبه (ولكن أشبه فحسب) بأطروحة متحدّثٍ باسم ما يُدعى الجيل «X»، قال عن نظرائه إنّهم «ليست لديهم بنيةٌ سرديةٌ لحياتهم»، وبعد إيراد بعض تلك البنى السردية واصل قائلًا: « هذه القوالب السردية كافّة تأكّلت»[45]. إنّ البنى السردية للفن التمثيلي التقليدي، ثمّ للفن الحداثي، قد تأكّلت على الأقل بمعنى أنّه لم يعد لها دورٌ فعّالٌ تؤدّيه في إنتاج الفن المعاصر. يُنتَج الفن اليوم في عالم فنٍّ غير مهيكلٍ بأيّ سرديةٍ كبرى البتّة، على رغم أنّ معرفة السرديات التي لم تعد تنطبق تظلّ بالطبع في الوعي الفني. إنّ الفنانين اليوم في نهاية تاريخ قامت فيه تلك البنى السردية بدور، وهكذا ينبغي تمييزهم عن الفنّانين الذين تخيّلتُهم على نحوٍ عاطفيٍّ بعض الشيء والذين ظهروا أوّلًا باعتبارهم متخصّصين في التقسيم المبكّر للعمل الذي مكّن الأفراد الموهوبين من أن يحملوا على عاتقهم مسؤوليات المجتمع الجمالية: الرقص في الأعراس، والنواح في الجنائز، وتزيين الفضاءات التي يتواصل فيها أفراد القبيلة مع الأرواح.مكتبة سُر مَن قرأ

بهذا، أعود إلى سرديتي الخاصة، وأبدأ بقصّة الفن العظيمة الأولى، أي قصّة فازاري، التي كان الفن وفقها هو الاكتساح التدريجي للمظاهر البصرية، وإتقان استراتيجيات السيادة التي يمكن

---

(45) Steve Lohr, «No More McJobs for Mr. X,» *The New York Times*, 29 May 1994, sec. 9, p. 2.

من خلالها استنساخ تأثير السطوح البصرية الخاصّة بالعالم في نسق البشر البصري بوسائل رسم المساحات التي تؤثّر في النظام البصري، وذلك بطريقة تأثير مساحات العالم البصرية فيه. كانت هذه القصّة هي التي حاول السير إرنست غومبريتش توضيحها في نصه المهمّ **الفن والإيهام** (*Art and Illusion*). لقد حمل كتاب فازاري عنوان **حياة كبار الرسّامين والنحّاتين والمهندسين المعماريين** (*Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*)، ولكن من ناحية موضوعه الملحمي، الرسّامون هم الذين خلقوا التاريخ. ليس سهلًا اعتبار العمارة فنًّا من فنون المحاكاة، وعلى رغم إمكان إثبات أنّ العمارة في عصر النهضة حاولت أن تحذو حذو العمارة الكلاسيكية، فإنّ جعل العمارة والرسم متماثلين نوعٌ خاطئٌ من المحاكاة. سيسم هذا النوع من المحاكاة بالأحرى تاريخ الرسم في الصين، حيث سعى الفنّانون إلى محاكاة القدامى بدلًا من تجاوزهم، كما كان الأمر في عصر النهضة، بإبداع صورٍ أفضل، تحتكم إلى معيار المضاهاة الأفضل للواقع الخارجي. إنّ الرسم، بوجهٍ عامّ، وهو الذي جعل نموذج (model) غومبريتش صحيحًا، نموذج «الإبداع والمضاهاة»، هو الذي يوضّح التقدّم من حيث إبداع ما هو أفضل ممّا سعى أسلاف المرء أنفسهم لإبداعه، أي «القبض» على الواقع على سطح مرسوم أو مصوّر. إنّ ذلك النموذج لا يصلح على الإطلاق للعمارة، على رغم أنّه قد يصلح بشكلٍ معقولٍ للنحت (جادل تشيلّيني Cellini في أنّ التصوير يتمثّل في إظهار حدود النحت، وفي أنّ الرسم ليس سوى تصويرٍ ملّون، بحيث يكون النحت عامل التقدّم

الأساسي)[46]. وعلى رغم ذلك، امتلك النحت بالفعل ما يتعيّن على الرسم إنجازه، أي الأجسام في فضاءٍ واقعيٍّ أو فيزيائي، فضلًا عن الأضواء والظلال. ولكن لا تزال هنالك حاجةٌ نحتيةٌ إلى اكتشافاتٍ مثل المنظور والنور والظلمة، وحتى التضاؤل النسبي، إضافةً إلى ملامح الوجه، بوجهٍ عام، والتشريح، ما إن يطبّق مقتضى الإيهام. وإذا اعتمدنا اعتبار غومبريتش لقيمة الوجه، فإنّ التقدّم ممكنٌ أساسًا لأنّه يوجد مكوّنان، أحدهما يدويٌّ والآخر إدراكـي. إنّ الثاني هو الذي يكشف أوجه التباين في الكفاية التمثيلية، ومن المهمّ أن نأخذ بالحُسبان حقيقة أنّ الإدراك الحسّي نفسه يتعرّض لتغيّرٍ ضئيلٍ نسبيًّا في أثناء الفترة موضع البحث ـ لنقل من قرابة عام 1300 إلى قرابة عام 1900، وبعبارةٍ أخرى لن يكون هنالك أيّ إمكان للتقدّم: على التقدّم أن يكون في التمثيلات التي تشبه أكثر فأكثر الواقع البصري، أي أن يكون مسألةَ رسّامين يسلّمون حِرفتهم اليدوية من جيلٍ لآخر. بهذا المعنى، لا نسلّم بكيفية تعلّمنا أن نرى، لأننا لم نتعلّم أيَّ شيءٍ جديدٍ للتسليم به: إنّ المنظومة المفاهمية عصيّةٌ على اختراق المعرفة. وبالطبع، نحن نتعلّم بالتأكيد أشياء جديدةً عمّا نراه ونتعلّم أن نرى أشياء جديدة، من دون أن يستتبع ذلك بأيّ شكلٍ من الأشكال أن تكون رؤية الذات أمرًا خاضعًا للتغيير، لأنّ الرؤية تشبه الهضم أكثر بكثيرٍ ممّا تشبه الاعتقاد. استتباعًا لذلك، تحتاج الأطروحة المنسوبة في الغالب إلى غومبريتش، أي أطروحة أنّ «للإدراك تاريخًا»، إلى أن تميَّز بحرصٍ عن مبحثه الحقيقي، أي « لماذا يمتلك الفن

(46) John Pope-Hennessy, *Cellini* (New York: Abbeville Press, 1985), 37.

التمثيلي تاريخًا» (وهذا السؤال يوجزه أحيانًا بـ «لماذا يمتلك الفن تاريخًا»)[47]. تاريخ فن الرسم، كما أراه، هو تاريخ فن الإبداع الذي كانت تحكمه في حقبة فازاري إلى أبعد الحدود، الحقيقةُ المفاهيمية التي لم تتغيّر من نهاية حقبةٍ إلى أخرى على رغم أنّ فن الإبداع قد فعل ذلك بوضوح.

يرى غومبريتش أنّ تاريخ الفن مماثلٌ نوعًا ما لتاريخ العلم كما فسّره زميله وابن بلده السير كارل بوبر. إنّ نظرة بوبر إلى العلم تعتبر أنّه يتضمّن رفضًا لإحدى النظريات لمصلحة نظريةٍ أخرى، لأنّ الأولى قد دُحضت، وتعاقب التخمينات والدحوض والتخمينات اللاحقة يشبه كثيرًا مثيله لدى غومبريتش، تعاقب المخطّطات التمثيلية المرفوضة لمصلحة أخرى أكثر كفايةً على أساس عدم التطابق مع الواقع البصري. وتمامًا مثلما لا يشتقّ العلم فرضياته بالاستقراء من الملاحظات، بل بحدسٍ خلّاق يجري **بعد ذلك** التحقّق منه بالملاحظة[48]، فالفنان إذًا، كما يجادل غومبريتش، «لا يبدأ بانطباعه البصري، بل بفكرته أو بمفهومه»[49]. وهو يتحقّق منه بالواقع ويعدِّله خطوةً بخطوةٍ حتى إيجاد تطابقٍ مُرضٍ. «الإبداع يسبق المطابقة»[50]

(47) Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1956), 314, 388.

(48) Karl Popper, *The Logic of scientific Discovery* (New York: Basic Books, 1959).

(49) Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, 73.

(50) المصدر السابق، 116.

في التمثيل التصويري مثلما تأتي النظرية قبل الملاحظة في التمثيل العلمي. كلا المنظّرين معنيان بما يتحدّث عنه بوبر باعتباره «نموّ» المعرفة، أي بمسارٍ تاريخيٍّ قابلٍ للتمثيل بواسطة سردية.

ولكنّ الفارق يكمن في أنّ التمثيلات في العلم ذاتها تتقدّم، وتصل هي نفسها إلى الملاءمة بشكلٍ متنامٍ، لا بفضل مطابقتها الواقعَ المتصوَّر ـ إذ قد لا تكون في نهاية المطاف مماثلةً له ـ بل باجتياز اختبارات الدحض. يتحدّث غومبريتش في مرحلةٍ ما عن الصور الموجودة على جوانب علب الحبوب، وهي صورٌ كان يمكن أن تبهر معاصري جوتّو، وكانت، حتى ذلك الحين، تتجاوز قدرة أفضل فنّاني ذلك الزمن على التقاطها[51]. سيكون الأمر أشبه بإشفاق العذراء على القدّيس لوقا وتجلّيها على لوحٍ كان لوقا قادرًا في أفضل الأحوال على أن يسجّل عليه «شبيهًا» خشبيًّا لها. كيف يمكن صنع صورةٍ لم يكن الاقتناع بها أمرًا بوسع القدّيس لوقا أن يعرفه. لكنّه عرف أنّها مقنعة: لم يكن يتعيّن تعليم عينيه **ذلك**. لقد كان ينقصه فن صنع الصور المُقنِعة. ولكنّه كان يحظى بـ «فن» الإدراك بمقدار ما يمكن أن يحظى به هو أو أيّ فردٍ آخر. ويذكر غومبريتش نفسه مقطعًا رائعًا من الحكمة الإدراكية من محاورة **هيبياس الأكبر** (*The Greater Hippias*) لأفلاطون: «يقول نحّاتونا إنّه إذا وُلد دايدالوس (Daidalos) اليوم وأبدع مثل تلك الأعمال التي جعلته شهيرًا، فسيسخر منه الناس»[52]. إنّ من سخروا من ولادة دايدالوس من جديد

---

(51) المصدر السابق، 8.

(52) المصدر السابق، 116.



سيسخرون هم أنفسهم من شخصٍ يجد تماثيله القديمة مُقنِعة. وسيكون الافتراض أنّ مثل هذا الشخص لم يكن قد رأى أعمال براكسيتَيليس (Praxiteles)، وليس أنّ منظومته المفاهيمية كانت غير متطوّرةٍ بمقدار ما كانت مهارات دايدالوس في المحاكاة أمام أعمال كلا الفنّانيْن، فأيّ شخصٍ سيرى الفارق فورًا ومن دون تعليمٍ خاصّ. ولا يوجد شيءٌ في العلم، على ما أعتقد، يقوم بالدور الذي يقوم به النسق البصري في الفن. إذًا، لا يوجد في العلم مجرّد تقدّمٍ في الفن. هنالك تقدّمٌ في التمثيلات التي لا تحتاج، عدا على الأطراف، إلى ربطها بالتجربة. إنّ العالم الذي يحدّثنا عنه العلم غير مطالَبٍ إطلاقًا بالتطابق مع العالم الذي تكشفه حواسّنا. لكن تلك هي الفكرة الكاملة لتاريخ الرسم الفازاري.

الرسم إذًا باعتباره فنًّا، إذا استعملنا عبارة زميلي ريتشارد ولهايم (Richard Wollheim)، وعلى الأقلّ بموجب السردية الفازارية، هو نسق استراتيجياتٍ تمّ تعلّمها لصنع تمثيلاتٍ أكثر فأكثر ملاءمةً، تحكمه معايير إدراكيةٌ غير متغيّرة. كان هذا هو نموذج الرسم الذي قاد الناس على الفور إلى القول إنّ الرسم الحداثي لم يكن فنًّا. وبالفعل، لم يكن كذلك، مثلما كان اللفظ قد فُهم. وكان الردّ التلقائي أنّ الرسّامين الحداثيين لم يتقنوا الفن - لم يعرفوا كيف يرسمون - أو أنّهم كانوا يعرفون كيف يرسمون لكنّهم تناولوا واقعًا بصريًّا غير مألوف. كان هذا أحد الردود على الرسم التجريدي، وكان على نحوٍ مثيرٍ للاهتمام ردًّا فطريًّا بالنسبة إلى غومبريتش: كان على المرء أن يتخيّل واقعًا بصريًّا جديدًا كي يمثّله الرسم. تشهد هذه المجهودات

على القوة الكبيرة للنموذج الفازاري وبالطبع على افتراضات المحاكاة الشاملة الخاصّة به. لقد أفادت كثيرًا في الحفاظ على النموذج كما لو كان نموذجًا علميًّا لا يستطيع المرء أن يتخيّل بيسرٍ التخلّي عنه، ومن ثمّ كان من الضروري إيجاد طرقٍ لتفسير سبب إخفاق الفن في ملاءمته. ومن المدهش أنّ هذه المجهودات اتّخذت شكل انتقادات، ويجدر الخوض بإيجازٍ في نوع المبادئ النقدية التي يفضي إليها النموذج الفازاري في الواقع.

بالنسبة إلى فازاري، يتمثّل المديح النقدي، على العكس من الأدلّة كافّة أحيانًا، في الزعم بأنّ الرسم موضع النظر يبلغ من شدّة شبهه بالواقع أنّ المرء سيعتقد أنّه أمام الواقع. لقد كتب عن **الموناليزا** (*Mona Lisa*) على سبيل المثال ـ وهي لوحةٌ يوجد سببٌ وجيهٌ للاعتقاد بأنّه لم يشاهدها أبدًا ـ ما يلي: «قد يُظنّ بيسرٍ أنّ الأنف، بمنخريه الورديين الجميلين، يتمتّع بالحياة... كأنّ لون الوجنتين الوردي لم يُرسم، لكنّه حقًّا من لحمٍ ودم، ومن ينظر جديًّا إلى وهدة الحنجرة لا يمكنه إلّا أن يعتقد أنّه يرى ضربات النبض»[53]. لكنّ فازاري استعمل الصيغة عينها في مديح جوتّو وهو يكتب عن سلسلة لوحاته الجدارية في أسيزي (Assisi): «ومن بين صورٍ أخرى، تستحقّ صورة رجلٍ عطشانٍ ينحني ليشرب من نافورةٍ مديحًا دائمًا: الرغبة الجامحة التي ينحني بها نحو الماء قد صُوّرت بوقعٍ مدهشٍ، بحيث يمكن أن يظنّ المرء أنّه رجلٌ

(53) Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, trans. Mrs. Jonathan Foster (London: Bell and Daldy, 1868), 2: 384.

حيٌّ يشرب بالفعل»[54]. إنّ الذمّ، في طبيعة الحالة، هو تمثيلٌ لا يكون المرء مستعدًّا للاعتقاد بأنّه فعليٌّ لا مصوَّر. وعادةً، لن يكون هذا النوع من الذمّ متاحًا إلّا حين يتخطّى فن الرسم الفنَّ الذي ساد عندما كان مستوًى أسبق تاريخيًّا هو الشائع. لقد استعملتُ في كثيرٍ من الأحيان لوحة غويرتشينو (Guercino) الرائعة للقدّيس لوقا وهو يعرض لوحته الخاصّة بالأم والطفل المقدس (Mother and Holy Child) لتوضيح هذا النوع من الأفكار. لقد كان غويرتشينو على علمٍ كافٍ بتاريخ الفنّ ليعلم بأنّ للتمثيلات تاريخًا، وبأنّه يصعب أن يكونَ القديس لوقا قد عرف كيف يرسم بالمحاكاة الدقيقة المتاحة لمعلّمٍ من القرن السابع عشر. لذلك، فالصورة التي يعرضها القدّيس لوقا بكلّ فخر هي من تنفيذ غويرتشينو، حيث تبنّى فيها أسلوبًا قديمًا. خشبيٌّ كما الصورة، ملاكٌ في لوحة غويرتشينو يخضع كفايةً لواقعيته ـ مضحكٌ، تقريبًا، عندما يقارن بملاك غويرتشينو نفسه ـ كي يمدّ يده (أو يدها) تلقائيًّا ليلمس ثوب العذراء. لكن لو أمكن أن يخطو الملاك خارج اللّوحة ويقارن ما يقدر القديس لوقا عليه بما يقدر غويرتشينو عليه، لعرف الحدود التي كان على فنّانٍ من زمن القديس لوقا أن يناضل ضمنها للحصول على تشابه، طالما أنّ الأمر يتّصل بفنّانٍ ثمّ بالعمل. فهانز بيلتنغ مثلًا أرشدنا إلى مدى ضآلة الصلة فعليًّا بقوة الدقّة التمثيلية لصور العذراء. وفي جميع الأحوال، سيكون هنالك ميلٌ ضئيل، من المستوى الذي شغله غويرتشينو، إلى القول عن العذراء كما صوّرها القدّيس لوقا بأنّك تكاد تستطيع أن ترى تنفّسها (كما قال أخي مؤخّرًا

(54) المصدر السابق، 1: 98.

عن مشجّعٍ لدوان هانسن Duane Hanson التقاه في صالة عرض).
إذًا، إمّا أنّ فازاري كان مترفّقًا إلى حدٍّ بعيدٍ بجوتّو، أو أنّ جوتّو تجاوز في الحالات قيد النظر المخطّطات التي حدّدت مستواه في تاريخ تطوّر الرسم.

لكنّ الانتقادات التي أشرتُ إليها ـ أنّ الفنانين لم يعرفوا كيف يرسمون، أو أنّهم كانوا يحاولون أن يصدموا ـ ذاتُ طابعٍ مختلف. فهي تدافع عن النموذج الفازاري عوضًا عن تطبيقه طالما أنّه لا يوجد أيّ نموذجٍ آخر في المتناول. الفنّانون لا يحاولون أن يرسموا فيفشلون، إنّهم يخرقون قواعد الرسم كافّةً، وإنّها بالتأكيد لَإشارةٌ إلى حدوث أمرٍ بليغٍ في تاريخ الفن أنّ فازاري لم يجد فرصةً لمعالجة قضايا من هذا النوع. ولم يجد أيّ شخصٍ، في الواقع، فرصةً للقيام بذلك قبل مجيء الحداثوية.

ما يهمّني أكثر من هذه المجهودات لإنقاذ سرديةٍ هو محاولات سرد نوعٍ جديدٍ من القصص وذلك عبر الاعتراف، قد يقول المرء، بنوعٍ جديدٍ من الواقع. إنّ مقدّمة روجر فراي (Roger Fry) لكاتالوغ عام 1912 الخاصّ بالمعرض ما بعد الانطباعي الثاني في غرافتون غاليرز (Grafton Galleries) في لندن تبدأ كالتالي: «عندما انتظم المعرض ما بعد الانطباعي الأوّل في صالات العرض هذه منذ عامين، أصبح الجمهور الإنكليزي لأوّل مرّةٍ واعيًا تمامًا لوجود حركةٍ جديدةٍ في الفن، حركة كانت مثار إرباكٍ من حيث إنّها لم تكن مجرّد تنويعٍ على الموضوعات المقبولة، بل تضمّنت إعادة نظرٍ في عين غرض وهدف الفن التصويري والتشكيلي، فضلًا عن مناهجه».

لاحظ فراي أنّ «اتّهامات الحماقة والعجز كانت موجّهةً صراحةً» من جمهورٍ «أُعجب أكثر من أيّ شيءٍ آخر بصورةٍ أنتج بها الفنّان الإيهام بمهارةٍ [و] أغاظت فنًّا كانت فيه مثل هذه المهارة خاضعةً بالكامل للتعبير المباشر عن الشعور». وكان رأيه، في عام 1912، أنّ أعمال الفنانين المعروضة كانت «محاولةً للتعبير بشكلٍ تصويريٍّ وتشكيليٍّ عن تجارب روحيةٍ معيّنة». هكذا، فالفنانون «لم يسعوا لمحاكاة شكل بل لخلق شكل، لمحاكاة الحياة بل لإيجاد معادلٍ للحياة... وفي الواقع، فإنّهم لم يهدفوا إلى الإيهام، بل إلى الواقع»[55]. وبموجب مزاعم كهذه، كان مهمًّا كالعادة ترسيخ أمرين: أنّ الفنّان تمكّن من أن يرسم، إذا ما كان مهتمًّا، بحيث إنّ العمل المعني لم يكن موجودًا لمجرّد عدم وجود ما هو أفضل (Faute de mieux)، وأنّ الفنّان كان صادقًا. كانت تلك قضايا من نوعٍ لم يكن له أيّ تطبيقٍ خاصٍّ في الستمئة عامٍ السابقة من الفن الغربي. وأبعد من ذلك، كان على فراي أن يجد طريقةً لتحرير عمل روسو (Rousseau) الذي من الواضح أنّه لم يتمكّن من أن يرسم بالمعنى المقبول للكلمة لكنّه حظي بإعجابٍ كبيرٍ من فنّانين تمكّنوا من ذلك.

من المستحيل إلى حدٍّ بعيدٍ أن نُعجب بفراي لجهده في اكتشاف نموذجٍ جديدٍ للفن، لم يبذل على نحوٍ واضحٍ جهدًا لإطالة أمد التاريخ الفازاري، لكنّ ذلك لا يقلّل من فضله في أنّه رأى ضرورة الارتقاء إلى مستوًى من العمومية سيمكّنه من تفحّص فن حقبتين زمنيتين

---

(55) Roger Fry, «The French Post-Impressionists,» in: *Vision and Design* (London: Pelican Books, 1937), 194.

والاستجابة له نقديًّا، وحتّى من افتراض أنّه قد كانت هنالك مبادئ جسّدها الفن الجديد بطريقةٍ أكمل من نوع الفن الذي اتّضح على نحوٍ لا صلة له بالموضوع أنّه كان موضع إعجابٍ لأنواعٍ من الأسباب التي قدّمها فازاري. وقرب نهاية نصه، يصف فراي الفن الفرنسي الجديد بأنّه «كلاسيكيٌّ بشكلٍ ملحوظ». وهو يعني بذلك أنّه يستجيب «لحالةٍ ذهنيةٍ عاطفيةٍ بنزاهة». ولا يستطيع المرء الامتناع عن سماع صدى الجماليات الكانطية هنا، ولا سيّما أنّ هذه «الوظيفة غير المجسّدة للروح»، وبتعبيره، هي «حرّةٌ تمامًا ونقية، لا أثر فيها لمسحة الطابع العملي». هذه «الروح الكلاسيكية مشتركةٌ بين أفضل الأعمال الفرنسية على مدى الزمن منذ القرن الثاني عشر»، كما يزعم فراي، محوّلًا مركز الثقل الفنّي بعيدًا عن إيطاليا. «وعلى رغم أنّ أحدًا لم يستطع أن يجد هنا استعاداتٍ مباشرةً من نيكولا بوسان (Nicholas Poussin)، لكن يبدو أنّ روحه تنبعث في أعمال فنّانين مثل دوران (Derain)». من الواضح أنّ برنامج فراي النقدي سيختلف عن برنامج فازاري النقدي - وسيكون جماليًّا، وروحانيًّا، وشكلانيًّا. ولكنْ، مثل فازاري، ستُطبَّق مقاربةٌ نقديةٌ وحيدةٌ على مدى تاريخ الفن. وستكون متفوّقةً على مقاربة فازاري في أنّ النزعة الجمالية عند فراي تستطيع، خلافًا للنزعة الإيهامية عند فازاري، أن تكيّف فن ما بعد الانطباعيين الفرنسيين. لفراي قصّة، ويمكن القول إنّها قصّةٌ متدرّجة النمو، تستحقّ الذكر: لعلّ ما بعد الانطباعيين الفرنسيين، وبخاصّةٍ في ضوء الطابع غير السردي لفنّهم المكوّن من المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة بصورةٍ أساسيةٍ كما كان، اكتشفوا طريقةً لتقديم الروح الكلاسيكية في شكلها

الأنقى. وتاريخ الفن هو تعريةٌ بطيئةٌ لما هو غير جوهري في الفن إلى أن يسطع ما هو جوهري من أجل من هم جاهزون لتلقّيه. غير أنّ فراي ليس متردّدًا، إلّا أنّه متلهّفٌ لتعريف النزعة الكلاسيكية التي تحدّد الفن الذي يعجب به على وجه الخصوص، بجوهر الفن ذاته، مخلّفًا فيه مشكلةً جدية: ما الذي ينبغي فعله بفنٍّ ليس «فرنسيًّا». إنّه لقادرٌ على تفسير كيف يكون الفن الذي يعجبه فنًّا على رغم أنّه لا يقوم بما كان متوقّعًا من الفن، بإصراره على أنّ ما هو متوقّعٌ من الفن كان في النهاية غير جوهريٍّ للفن على الإطلاق. لكنّ ذلك يترك إلى حدٍّ كبيرٍ كلّ ما في الملحمة الفازارية ملقًى في ظلمةٍ خارجية، إلّا إذا أمكن بطريقةٍ ما التفكير فيه باعتباره «كلاسيكيًّا». أي إلّا إذا أضفي عليه بصورةٍ شاملةٍ طابعٌ جمالي. ومهما كانت الحالة، كانت حالة فراي ردًّا مناوئًا قويًّا على المجهود الهادف للحطّ من شأن الفن الحديث بصفته غير لائقٍ أو منحرفًا، فكانت من بين النظريات الأولى لمحاولة ربط الحداثوية بالفن التقليدي بموجب سرديةٍ جديدة.

في مقالة الكاتالوغ، يجادل فراي من أجل لاجوهرية المحاكاة، وذلك من خلال حقيقة أنّه يمكن تصوّر عملٍ من الفن البصري لا يكون محاكيًا على الإطلاق. يعود الفضل إلى كاندنسكي في اختراع الفن التجريدي في عام 1910، قبل عامين من معرض غرافتون غاليريز، وفي حين أنّه من الصعب أن نعرف بأيّ سرعةٍ تنقّلت أخبار الفن في تلك السنوات، فإنّ فراي يستعمل مصطلح «تجريد». يتكلّم، بصورةٍ تجريديةٍ كما يقال، عن «محاولةٍ للتخلّي عن كلّ تشابهٍ مع الشكل الطبيعي، ولخلق لغةٍ تجريديةٍ صرف للشكل - موسيقى بصرية»،

وهو يقترح أنّ «أعمال بيكاسو الأخيرة» على الأقلّ تُظهِر هذا الإمكان. إنّ فراي غير واضحٍ بصدد ما إذا كان مثل هذا التجريد ناجحًا، وممّا له دلالةٌ أنّه يقول: «لا يمكن تقرير هذا الأمر إلّا عندما تمارَس حساسيّاتنا تجاه مثل هذه الأشكال التجريدية أكثر ممّا في الحاضر». لاحظوا أنّ تلك المضاهاة الإدراكية التي لا تكون بالضرورة مكتسبةً بالتعلّم قد استبدِل بها إتقانُ لغةٍ يجب أن تكون مكتسبةً بالتعلّم. في الواقع، ليس واضحًا إن كان فراي قد أتقن «اللغة»، فعندما شاهد في عام 1913 لوحة كاندنسكي **ارتجال 30** (مدافع) (*Improvisation 30* (*Cannons*))، زعم أنّها «موسيقى بصرية خالصة... ولا أستطيع أن أشكّ بعد الآن في إمكان التعبير الانفعالي بمثل هذه العلامات البصرية التجريدية»[56]. تجاهل فراي ببساطةٍ الأسلحة التي تمنح اللوحة عنوانها الفرعي المضاف ضمن قوسين.

لقد طرح فراي في كتاباته مفهوم «لغةٍ» ما، وهو مفهومٌ يمكن أن يكون مجازًا شعريًا في كتاباته، بوصفه نظريةً حرفيةً لأحد منظّري التكعيبية الأوائل، دانييل ـ هنري كانفايلر، في نصٍّ كتبه في عام 1915: «ثمة طريقةٌ جديدةٌ في التعبير، ‹أسلوبٌ› جديدٌ في الفنون الجميلة، يظهر غالبًا مبهمًا ـ كالانطباعية في زمنها والتكعيبية الآن: الاندفاعات البصرية غير المعهودة لا تثير صور الذاكرة عند بعض المشاهدين لأنّه لا يوجد تشكّلٌ لتداعياتٍ حتى تصبح ‹الكتابة› أخيرًا عادةً، بعد أن بدت غريبةً في البداية، وتتشكّل التداعيات أخيرًا بعد النظر إلى هذه الصور

(56) Roger Fry, cited in: Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and The Great War* (New Haven: Yale University Press, 1994), 18.

بصورةٍ متكرّرة»[57]. لعلّه تبصّرٌ أن نفكّر في التكعيبية باعتبارها لغةً، أو، وهو الأفضل، باعتبارها نوعًا من «الكتابة» ـ وهذا اقتراحٌ فطريٌّ تمامًا في العقلية ما بعد البنيوية التي تغذّت على مفهوم الكتابة (écriture) عند جاك دريدا (Jacques Derrida). إنّ الصعوبة المقترنة بها هي أنّ كانفايلر يبدو وكأنّه يعامل كلّ الأساليب بصفتها أشكالًا للكتابة، وبالخصوص الأسلوب الانطباعي، ويجادل بالمماثلة في أنّ التكعيبية ستصبح مع الممارسة مقبولةً بالنسبة إلينا بمقدار ما هي الانطباعية. وفي الحقيقة، لم يحدث هذا. وأعتقد أنّنا بينما أصبحنا معتادين على التكعيبية بمعنًى واحد (المنظر الطبيعي التكعيبي أو البورتريه أو الطبيعة الصامتة من المخزونات الشائعة للمتاحف)، وبينما لا يجد أيّ شخصٍ صعوبةً كبيرةً في «قراءة» الصور التكعيبية، فإنّها تمتنع عن أن تصبح شفّافةً كلغةٍ قد ألِفنا كتابتها. إنّ بورتريه كانفايلر لبيكاسو لم ينجح بأن يبدو، كما يقال، فوتوغرافيًّا. والألفة لم تجعله طبيعيًّا البتّة. تستحضر نظريّتا فراي وكانفايلر حقًّا صورة شخصٍ يكتسب طلاقةً في قراءة لغةٍ صعبة، ومِن ثَمّ الإشارة إلى «الممارسة». ولكن ليس على أيّ شخصٍ اليوم أن يتمرّن من أجل قراءة اللوحات الانطباعية: إنّها تبدو طبيعيةً تمامًا، وذلك لأنّها طبيعيةٌ تمامًا. في نهاية المطاف، الانطباعية استمراريةٌ لجدول أعمال فـازاري، وهي معنيةٌ باحتلال المظاهر البصرية، وبالفوارق الطبيعية بين الضوء والظل.

لم يعد ما بعد الانطباعيين يثيرون سخطًا، ولكنّهم لا يبدون طبيعيين أكثر من طبيعية اللّوحات التكعيبية. ولم تقلّل الألفة من

(57) Daniel-Henry Kahnweiler, cited in: Bois, *Painting as Model*, 95.

الاختلافات بينهم وبين لوحات الموروث الفازاري. ولكن ينبغي على المرء إجلال أولئك المفكّرين الروّاد الذين سعوا إلى الحدّ من ذلك الاختلاف، وذلك بإعادة التفكير في فن الموروث، ومعالجته بمعيارٍ آخر غير المعيار الإيهامي. وبالطبع، لم يكن تلقّي الفن الحديث يتضمّن دائمًا مجهود إدراج الفن الجديد في ضربٍ من نظريةٍ تفسيريةٍ من الصنف الذي نجده في عمل فراي وكانفايلر. أصبح الناس متحمّسين له من دون الشعور بالحاجة إلى تأطير نظرية انعتاق. إليكم استجابةً معاصرةً في صالون الخريف (Salon d'Automne) لعام 1905، قدمتها كلٌّ من [الأختين] إيتا وكلاريبيل كون (Etta and Claribel Cone):

نأتي الآن إلى صالة العرض الأكثر إذهالًا في هذا الصالون المفعم بالدهشة، فهنا يصبح كلّ وصفٍ وكلّ ذِكرٍ فضلًا عن كلّ نقدٍ، مستحيلًا على حدٍّ سواء، بما أنّ ما هو مقدّم لنا هنا ـ بمعزلٍ عن المعدّات المستعملة ـ لا علاقة له بالرسم: معمعةٌ من الألوان، أزرق، أحمر، أصفر، أخضر: شيءٌ من لُطخ الأصبغة المتجاورة بفظاظة: الرياضة البربرية والساذجة لطفلٍ يلعب بعلبة ألوانٍ حصل عليها للتوّ كهدية عيد الميلاد... صالة العرض هذه المختارة من الشذوذ التصويري، من جنون الألوان، من تخيّلاتٍ تفوق الوصف أنتجها أشخاصٌ لا بدّ من إعادتهم إلى المدرسة، إن لم يكونوا عائدين من لعبةٍ ما»[58].

ألفت الانتباه إلى عبارة «لا علاقة له بالرسم» في هذا المقطع، وإلى حقيقة أنّ التعبير عن السخط هو بالضبط ذاك الذي صدر عن

(58) Brenda Richardson, *Dr. Claribel and Miss Etta: The Cone Collection* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1985), 89.

زوّار معرض ما بعد الانطباعيين الذي يصفه فراي في مقالته. هنا، بالمناسبة، توجد رقعة إثباتٍ من نثرٍ نقدي أثاره ذلك العرض ذاته واستجاب له فراي بشكلٍ جدّ خلّاق:

لا شيء سوى تفاهةٍ شائنةٍ تخربش الفواحش على جدران مرحاض. الرسم يتلاءم مع مستوى طفلٍ لم يعلَّم، فحسّ اللون هو حسّ رسّام أكوابٍ للشاي، والطريقة طريقة تلميذ مدرسةٍ يمسح أصابع يده على لوحٍ بعد أن بصق عليها. إنها أعمال بطالةٍ وغباءٍ عاجز، عرضٌ بورنوغرافي.

كاتب هذه العاصفة من التوعّد، النثر المعادل للتشويه الفعلي، شاعرٌ هو ويلفريد سكاوين بلانت (Wilfred Scawen Blunt) لمعرضٍ ضمّ سيزان وفان غوغ وماتيس وبيكاسو، ولكنّه كان ردّ فعلٍ تلقائيًّا ليقول (مثلما فعل) إنّ «المعرض هو إمّا مزحةٌ رديئةٌ للغاية وإمّا احتيال»[59]. إنّ نشرة **مونشنر نويسته ناخرشتن** (*Munchner Neueste Nachrichten*) [آخر أخبار ميونيخ]، كان لديها ما تقوله في معرض «الجمعية الجديدة للفنّانين» بميونيخ في عام 1909، وهو التالي: «هنالك فقط طريقتان ممكنتان لتفسير هذا العرض العبثي: إمّا أن يفترض المرء بأنّ أغلب أعضاء الجمعية وضيوفها مجانين لا يمكن شفاؤهم، وإمّا أنّه يتعامل هنا مع مخادعين وقحين يعرفون بشكلٍ جيّدٍ جدًّا رغبةَ زمننا في إثارة الإحساس ويحاولون الاستفادة من الازدهار»[60].

(59) Wilfred Scawen Blunt, *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events*, 1888-1914 (London: Martin Secker, 1919-20), 2: 743.

(60) Cited in: Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century* (New York: Abrams, 1994), 45.

وأنا لا أعرف إذا ما عاش بلانت، مثل الأختين كون وغيرترود شتاين (Gertrude Stein)، تحوّلًا في الوعي الجمالي ليصبح متحمّسًا للأعمال التي دفعته نحو مثل هذا السخط الفريد، ولكنّني أشكّ في ذلك نوعًا ما. لقد كتب: «أنا مُسنٌّ كفايةً لأتذكّر الصور ما قبل الرفائيلية في الأكاديمية الملكية في عامي 1857 و1858»، وكان المعرض بغرافتون غاليريز بعد نصف قرنٍ من ذلك. ولستُ متيقّنًا من أنّ تحوّل الأختين كون قد صحبته طريقةٌ جديدةٌ في التفكير حول الرسم من النوع الذي تولّى فراي تطويره. لقد تكيّفتا ببساطة مع واقعٍ فنّي جديدٍ وتعلّمتا كيفية الاستجابة له جماليًّا عندما تخلّتا عن النظريات التي كانت تحطّ من شأن هذه الأعمال باعتبارها رسمًا في المقام الأول، ولو لم تكن لديهما نظرياتٌ جديدة لتحلّ محلّها. من الممكن دائمًا أن نتكيّف بهذه الطريقة، أن نتعلّم الاستجابة بحساسيةٍ وانحيازٍ إلى أعمالٍ لا يجد المرء في خبرته ما يجعله مستعدًّا بخاصّةٍ لها. وبالنسبة إلى شخصٍ يكون تفاعله مع الفن من هذا المستوى، فإنّ نظريةً عن نهاية الفن لن يكون لها أيّ معنًى على الإطلاق: يواصل المرء التكيّف والاستجابة لكلّ ما يستجد، من دون الاستفادة من نظريةٍ ما. في ثمانينيات القرن العشرين، جمع كثيرٌ من الأشخاص الفن لمجرد أنّه فن من دون أيّ شيءٍ آخر، من قبيل تعريفٍ ممكّنٍ لما يجعله فنًّا أو لأهميته.

وفي مستوًى ما، لا بدّ من أنّ فراي وكانفايلر كانا من هذا النوع أيضًا، يستجيبان على نحوٍ يسبق النظرية، إذا جاز القول، لأعمالٍ صعقتهما لقوّتها وأهميتها، حتّى لو انتهكت كلّ المبادئ التي كانا قد قبلاها من دون شك. لهذا السبب، فإنّ الرسّامين الذين صنعوا الفن موضع النظر قد فعلوا ذلك على الأرجح من دون إحساسٍ واضحٍ بما

سيكونون عليه بعد ذلك، أو لماذا أنتجوا عملًا كان عليهم أن يعرفوا أنّه سيُنتج أشكال النفور التي وضّحتُها. كان ما باشر منظّرانا به مجرّد ملء فراغٍ بالممارسة، لتقديم تفسير للفنّان والجمهور على حدٍّ سواء حول ما حدث، ولفرض قالبٍ سرديٍّ جديد. وفي كلتا الحالتين، على ما يبدو لي، هدفَ الجهد المبذول إلى تخفيف الفوارق، في حالة كانفايلر لتوضيح أنّ المسألة لا تعدو التعوّد على شكلٍ جديدٍ من الكتابة من دون تفسير سبب اقتضاء شكلٍ جديدٍ من الكتابة، وفي حالة فراي لإثبات الاستمرارية بين ما يقوم به دوران أو بيكاسو وما قام به بوسان، ومجدّدًا من دون تفسير السبب في أنّ بوسان لم يجرّب شيئًا يشبه التصدّي الذي مارسه هذان الفنانان. وأعتقد أنّهما ربما كانا سيقولان إنّ سمات المحاكاة في اللوحات الأسبق قد موّهت ما كان حقيقيًّا فيها في الواقع، وقد ظلّ حقيقيًّا في الفن الجديد على رغم أنّ تمويهات المحاكاة قد أُزيحت. كان الأمر كما لو أنّه جرى التوصّل إلى الفن الجديد بالحذف ـ حذف المحاكاة، أو تشويهها إلى درجة أنّها لم تعد تبدو غرض الفن. لم يكن فراي ولا كانفايلر، على ما يبدو لي، مستعدّين للقول إنّ الفن الجديد كان جديدًا حقًّا، أو جديدًا بطريقةٍ جديدة. إنّ المفكّر الوحيد، على حدّ علمي، الذي ارتقى إلى ذلك المستوى من الرؤية هو كليمنت غرينبرغ الذي يستحقّ فصلًا خاصًّا به في هذا الكتاب. ومن المثير للاهتمام أنّه عندما أوصل غرينبرغ الحداثوية إلى مستوى الوعي الفلسفي، كانت قد انتهت تقريبًا باعتبارها برهةً في السردية الكبرى للفنون البصرية. انتهت الحداثوية بطريقةٍ لم يكن لها مكانٌ في حسابات غرينبرغ.



صورة فوتوغرافية لجاكسون بولوك، تصوير مارثا هولمز (Martha Holmes).

الفصل الرابع

الحداثوية ونقد الفن الخالص: رؤية كليمنت غرينبرغ التاريخية

في الصفحات التصديرية لكتاب ألويس ريغل (Alois Riegl) **مشكلات الأسلوب** (*Problems of Style*) المنشور في عام 1893، يستبق ما يشعر بأنّه متأكّدٌ من كونه استجابةً مرتابةً من جانب قرّائه تجاه عين فكرة أنّ للتزيين (ornament) تاريخًا، وهو بذلك يكشف كيف أنّ مفهوم امتلاك تاريخٍ كان يجب أن يُفهم قبل قرنٍ في أوساط تاريخ الفن. النموذج المعياري لما له تاريخٌ هو الرسم، باعتباره فن التمثيل المستند إلى المحاكاة، بحيث إنّ تاريخ الرسم كان بإمكانه إذًا أن يُفهم باعتباره تطوّرًا داخليًّا في الكفاية التمثيلية. أصبح الفنّانون أفضل فأفضل في تمثيل المظاهر البصرية من خلال بناء أنساقٍ بصريةٍ تطابِق ما يعرضه الواقع نفسه، ومن هذا المنظور، هناك عدم تناظرٍ تطوّريٍّ في تسلسل التمثيل التصويري من تشيميبو (Cimebue) وجوتّو، مثلًا، وصولًا إلى ميكيلانجلو (Michelangelo)، وليوناردو (Leonardo) ورافاييل (Raphael) (للبقاء في داخل الحدود الفازارية فحسب). فعندما وجد ريغل أنّه لا يُعقل أن يصدّق بأنّ التزيين ينبغي أن يكون له ما يسميه صراحةً «تطوّرًا مطّردًا»[61]،

(61) «كم منكم يهزّون أكتافهم الآن وهم لا يؤمنون في بساطةٍ بالاستجابة للعنوان؟ إنكم تسألون ما إذا كان التزويق كذلك يمتلك تاريخًا؟»:
Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament* trans. Evelyn Kain ([Princeton: Princeton University Press, 1992]) , 3.

رأى أنّ جمهوره جمهورٌ «مشلولٌ» بأطروحة يجادل ضدّها بكلّ ما أوتي من قوّةٍ على مدى كتابه: أطروحة «التأويل المادّي لأصل الفن» المستند إلى كتابات غوتفريد سيمبر (Gottfried Semper). إنّ الماديّ يرى التزيين أساسًا من ناحية زخرفة السطوح، ويرى أساسًا زخرفة السطوح في مصطلحاتٍ مشتقّةٍ من، وتحيل إلى، طرق تلبية بعض حاجات البشر المادّية، وخصوصًا الملبس والمأوى، وكلٌّ من الملبس والمأوى يتضمّنان الحياكة. يشتقّ التزيين من تقاطعات وتعرجات المنسوجات والقش المجدول من الأعلى والأسفل ومن الداخل والخارج، وهي نفسها حيثما صنع البشر الملبس والسياجات. وبالفعل، لأنّ التزيين أساسيٌّ وذو طابعٍ شمولي، ينبغي أن يتمتّع بإمكان محدود في أن يكون له تاريخ، بمقدار ما يكون لإعادة الإنتاج مثلًا، أو على نحوٍ خلافيٍّ أكثر، بقدر ما يكون لـلإدراك. لقد شعر ريغل بأنّه مجبرٌ على تحطيم هذا النموذج من أجل تأسيس إمكان تطوّرٍ مطّرد، ما يعني، مثلما هو الأمر بالنسبة إلى الرسم، أنّ المراحل الأخيرة في تعاقب الأساليب التزيينية تتخطّى المراحل الأولى في بلوغ الأهداف الفنية عينها، والأهداف الأولى تدخل في تفسير الأهداف الأخيرة. لقد سعى إرنست غومبريتش، مع بعض النجاح المعتبَر، إلى تفسير البنية الموازية في «التطوّر المطّرد» للرسم، عبر آليّات «الصنع والمضاهاة» التي تتّسم بالتقدّم، وذلك فحسب لأنّ الشخصيات التالية في التاريخ ستستطيع أن تقارن تمثيلاتها بتمثيلات أسلافها الذين تعلّمت منهم وتطوّرت لتتجاوزهم، كما تتّسم تلك الآليّات بمظاهر ظلّت على ما يفترض هي ذاتها من مرحلةٍ إلى

أخرى من ذلك التاريخ. ولا حاجة لنقول إنّه لو لم تُحفظ الأعمال المبكّرة وتُدرَس، لما كان هناك أيّ إمكان لوجود تاريخٍ تطوّريٍّ مطّرد، بل لنوعٍ من تطوّر طبيعي. لكن حتّى في العصور الحجرية القديمة العليا، على جدران كهف لاسكو (Lascaux)، كان الرسّامون الأسلاف نماذج لمن أتوا بعدهم، بما أنّ القرار الشعائري بوجوب أن يكون مكان الرسم ثابتًا، تمامًا مثلما كان هنالك مكانٌ ثابت لإشعال النار[62]، قد جعل الجدار نوعًا من متحفٍ تعليميٍّ مبكّر. وبالطبع، لا أحد يعرف ما الذي كان يعنيه التقدّم بالنسبة إلى أجدادنا في العصر الحجري القديم قبل عشرين ألف سنة.

هكذا كانت فكرة ما يمكن أن يكون له تاريخٌ قرابة عام 1893، عندما نُشر كتاب ريغل **مشكلات الأسلوب**، وظلّت هذه الفكرة على حدّ علمي، هي تصوّر امتلاك تاريخٍ كان سائدًا عندما نشر المؤرخ هانز بيلتنغ، في عام 1983، كتابه العميق ولكن الصعب المنال **نهاية تاريخ الفن؟** (*The End Of Art History*?)، الذي سجّل فيه حقيقة أنّ الفن لم يعد يبدو، بذاك المعنى الموضوعي، أنّه يمتلك إمكانًا لتاريخٍ تطوّريٍّ مطّرد، لذلك كان السؤال بالنسبة إلى بيلتنغ هو كيف يمكن أنْ يكون هنالك تاريخ فنٍّ للحاضر إذا ما أخفق هذا الشرط الموضوعي؟ من دون شك، سيكون هنالك تأويلٌ للأعمال الفردية، واستتباعًا لذلك نقدٌ للفن، وربّما يمكن أن يمارس المرء نوعًا من البحث الذي

(62) Meyer Schapiro, «On some Problems in: the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in the Image-Sign,» in: his *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: George Braziller, 1994), 1.

تقيّده حدودٌ من النوع الذي يصفه ريغل بالصلة بالدراسة الفيلولوجية للتزيين في حقبته الخاصّة، المتّسمة بتحفّظٍ شديدٍ «على اقتراح أيّ صنفٍ من العلاقات التاريخية المتبادلة، وحتّى عند ذلك، في أوقاتٍ محدودةٍ ومناطق وثيقة التجاور فحسب»[63]. سيكون ذلك أحد معاني عدم امتلاك تاريخ، وحتّى في حالة الفنون البصرية، أحد معاني فنٍّ قد وصل إلى نهاية، بما أنّ الفن، مفهومًا أساسًا باعتباره رسمًا، مثّل ما عناه امتلاك تاريخٍ بالمعنى التطوّري المطّرد. وفي كتاب بيلتنغ التالي **التشابه والحضور**، وهو تحفةٌ بأيّ معيارٍ متخيّل، يقترح كتابة تاريخ الصورة التعبّدية في الغرب «قبل حقبة الفن». ومن المثير للاهتمام أنّ موقفه وسجاله شبيهان جدًّا بموقف ريغل وسجاله. عليه أن يدافع عن الزعم بأنّ الصورة التعبّدية لها تاريخٌ في مواجهة زعمه بأنّه ليس للصورة نفسها تاريخ، بمقدار ما كان على ريغل أن يدافع عن الرأي الذي يعتبر أنّ للتزيين تاريخًا في مواجهة رأي سيمبر بأنّه قائمٌ في كلّ أرجاء المسارات المادّية عينها. يحطّ بيلتنغ بطريقةٍ ما وعلى نحوٍ مضلّلٍ من قدر أفكار ديفيد فريدبرغ (David Freedberg) في دراسته المهمّة **سلطة الصور** (*The Power of Images*)، حيث ينسب إلى فريدبرغ فكرة مفادها، بما أنّ صنع الصور هو نزوعٌ بشري كوني، متماثلٌ في كلّ مكانٍ وزمان، فلا يمكن أن يكون لصنع الصورة تاريخ. وبالطريقة عينها إلى حدٍّ كبيرٍ حقًّا، يحطّ ريغل من قدر سيمبر الذي كان مفكّرًا أكثر ثراءً بكثيرٍ من الصورة التي أظهره فيها ريغل. على أيّ حال، يريد بيلتنغ أن يقدّم تفسيرًا تاريخيًّا لكيفية توصّل الصورة

(63) Riegl, *Problems of Style*, 3.

التعبّدية إلى القيام بدورٍ مركزي جدًّا في دينٍ - أي المسيحية - قَبِلَ في البداية وصيّة تحريم الصور المنحوتة. ويواصل بيلتنغ قائلًا إنّ هذا ليس تاريخًا مناسبًا، بمعنى أنّه مطّردٌ على الصعيد التطوّري، لأنّ «ليس لدينا بَعدُ إطارٌ ملائمٌ من أجل هيكلة الأحداث التي شكّلت الصورة في الحقبة التي سبقت عصر النهضة»[64]. وإضافةً إلى ذلك، من غير الواضح أنّ نقدًا فنيًّا للصورة التعبدية جائز، بما أنّ هذه الأعمال كانت قد أُبدعت قبل حقبة الفن ولم تكن بأيّ معنًى معروضةً من أجل المتعة الجمالية. وهكذا، يبدو أنّ نظرة بيلتنغ إلى «امتلاك تاريخ» تظلّ النظرة القياسية إلى أبعد الحدود، مبتكَرةً كأفكاره واستكشافاته. إنّ مشكلته هي إدراك تاريخ شيءٍ ما ينقصه تاريخ «مناسب».

بين الزمن الذي بدا فيه أنّ البنية الفازارية لم تعد تنطبق على الفن الذي كان قيد الإنتاج واللحظة الحاضرة للفوضى السردية في مشهد الفن الذي يحيل إليه بيلتنغ في نصّه عن نهاية الفن، هنالك الحقبة الوسطى التي أعتبرها بمثابة الحداثوية، وهي الفترة التي توقّف الفنانون في أثنائها عن الاستدلال بالإلزام الذي مكّن الفن من أن يملك نوع التاريخ الذي اعتبره ريغل، بهذا القدر أو ذاك، أمرًا مسلّمًا به في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، على رغم أنّ الحداثوية، كما أفهمها، كانت قد بدأت حقًّا بحلول ذلك الوقت. لقد بدأت،

---

(64) «إذا ما عاد المرء ما إلى كتاب ديفيد فريدبرغ عن سلطة الصور، فإنّ بإمكانه حتّى العثور على تنبيهٍ من محاولة اختراع تاريخ الصورة أصلًا، فالكاتب يعتبر الصورة واقعًا حاضرًا دائمًا استجاب له النوع البشري بالطريقة عينها دائمًا» (Hans Belting, *Likeness and Presence*, xxi). أجد صعوباتٍ في كتاب فريدبرغ، ولكنّه، على نحوٍ شبه مؤكّد، لا يزعم شيئًا كهذا.

بحسب كليمنت غرينبرغ، في أعمال مانيه، أو - بفهمي الخاصّ للبدايات - مع الانحرافات الجذرية عن أمرٍ مغايرٍ إلى حدٍّ كبيرٍ حدّده معيار فازاري، في أعمال فان غوغ وغوغان في أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر. ينبغي ألّا يؤخذ على ريغل أنّه لم يلاحظ ما لم يهتمّ به حتّى أولئك المقرّبون من الرسم في تلك السنوات، ولو كان ريغل قد صُدم في ذلك الوقت بالطريقة التي بدأت فيها تواريخ التزيين والرسم تختلط بظهور الفن الجديد وبالطريقة التي أصبحت فيها الزخرفة حافزًا فنيًّا في أعمال من أتوا بعد غوغان، وبافتتاح صالون باريس للحِرَف، وحتى تأثيث مرسم الفنّان في تسعينيات القرن التاسع عشر.

تمثّلت المشكلة في كيفية مواصلة سردية «التطوّري المطّرد» مع رسمٍ لم يعد يبدو أنّه يواصل التاريخ الفازاري، واتّخذ الحلُّ أولًا، كما رأينا في الفصل السابق، شكل إنقاذ المظاهر إمّا بنفي أنّه كان رسمًا إلّا بالمعنى الأكثر اختزالًا ومادّيةً للكلمة، وإمّا بإسناد دوافع هدّامةٍ إلى الفنّانين أنفسهم، دوافع من النوع الذي حفّز الداداثيين بعد الحرب العالمية الأولى، لكنّها بالكاد ظهرت في التحفيزات التفسيرية للحداثيين الأوائل. أنا أتفهّم أولئك الذين سعوا إلى تفسير الفن الجديد بهذه الطريقة، ولكن من الجدير بالملاحظة أنّ هذا التفسير لم يكن استراتيجيةً، في حدود علمي، كان عليها الاعتماد على أيّ مرحلةٍ أسبق في تاريخ الفن، حيث كان بالإمكان تبرير أيّ تطوّرٍ بموجب الأحكام الفازارية. وأنا أذكر هذا لأسجّل اقتناعي بأنّ الانتقال من لحظة المحاكاة إلى اللحظة الحديثة في تاريخ الفن كان انتقالًا من نوعٍ وطرازٍ مختلفين عن الانتقال الذي ميّز التطوّر من الاستراتيجيات

التصويرية لعصر النهضة إلى تلك التي تخصّ النزعة الأسلوبية والباروك والروكوكو والكلاسيكية المحدثة والرومانسية، وحتّى استراتيجيات الانطباعية التي بدت آنذاك جذريةً. وفعلًا، من وجهة نظري، كان الانتقال من الحديث إلى ما بعد الحديث مجدّدًا انتقالًا من نوعٍ مختلفٍ عن تلك الانتقالات. لأنّ تلك الانتقالات تركت بهذا القدر أو ذاك بنية الرسم الأساسية كما هي: كان بوسع المرء أن يرى استمراريةً عميقةً من رافاييل عبر كورّيدجو (Correggio) وكرّاتشي (Carracci) وفراغونار (Fragonard) وبوشيه (Boucher) وآنغر ودولاكروا وصولًا إلى مانيه، فيتواصل ـ من موقع المراقبة في عام 1893 ـ الإيمان بتاريخٍ تطوّري مطّرد. بوسع المرء أن يقول إنّ تلك التغيّرات تقع خارج حدود نوع التاريخ الذي أسعى إلى الحديث عنه، حيث توجد انقطاعاتٌ في التطوّر، مع الحداثوية أولًا، وأخيرًا مع ما بعد الحداثوية.

إنّ المنظّرين الأوائل الذين استشعروا وجود تغيّرٍ من طرازٍ مختلف عن تلك التغيرات التي كان يمكن إدراكها باعتبارها مراحل في تطوّر خطي، روجر فراي أو دانييل ـ هنري كانفايلر، على سبيل المثال، يمكن فهمهم بطريقتين مختلفتين. قد تكون إحداهما: انتهت القصّة وابتدأت قصّةٌ جديدة. إنّ نسقًا جديدًا من العلامات قد حلّ محلّ النسق القديم، في رأي كانفايلر، ويمكن أن يحلّ غيره محلّه في المقابل. وقد عنى ذلك ـ إلى حدّ ما ـ أنّ التاريخ الأوسع للفن لم يكن في نهاية المطاف تطوّريًّا، إذ بدا أنّه لم يكن هنالك إحساسٌ واضحٌ بأنّ التكعيبية مثّلت تطوّرًا يتخطّى الانطباعية. وفي هذا الصدد،

فإنّ أطروحة كانفايلر تحمل شبهًا بعيدًا بالنظرة المميزة إلى تاريخ الفن التي صاغها إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky)، ويتمثّل [التاريخ] وفقًا لها في تعاقب أشكالٍ رمزيةٍ يحلّ أحدها محلّ الآخر، لكنّها لا تشكّل، إذا جاز القول، تطوّرًا. تتمثّل نقلة بانوفسكي الخلّابة في تولّي اكتشافٍ مثّل رمزيًّا بالفعل التقدّم من منظورٍ خطيّ، وتحويله عوضًا عن ذلك إلى ما سماه شكلًا رمزيًّا، حيث يمثّل ببساطةٍ طريقةً مختلفةً لتنظيم الفضاء. وباعتباره طريقةً لتنظيم الفضاء، فهو ينتمي إلى فلسفةٍ أساسيةٍ جليّةٍ في جوانب أخرى من ثقافةٍ ما، مثل عمارتها ولاهوتها وميتافيزيقها وحتّى قواعدها الأخلاقية، شكّلت كلّياتٍ ثقافيةً من نوعٍ تنبغي دراسته من خلال ما سماه بانوفسكي **الأيقونولوجيا** (iconology). ولكن مثلما هو الأمر في هذه الكليّات الثقافية، ومن ثمّ في الفن الذي عبّر عنها، فإنّه لم يكن هنالك تاريخٌ تطوّريٌّ متواصل. وبالأحرى، كما أرى، هنالك تاريخٌ تطوّريٌّ ينتمي إلى فن **واحدةٍ** من هذه الكليّات الثقافية، أي تلك التي تنتمي إلى الفن الغربي من عام 1300 إلى عام 1900 تقريبًا. إذًا، نحن ننتقل مع الحداثوية إلى كليّةٍ ثقافيةٍ جديدةٍ تستمرّ قرابة ثمانين عامًا، لنقل من عام 1880 إلى عام 1965. وسنجد، مخلصين لفلسفة الأشكال الرمزية، تعبيراتٍ من البنية الأساسية عينها في كلّ ما يعرّف ثقافتنا: علمنا وفلسفتنا وسياستنا وقواعد سلوكنا الأخلاقي. وأنا لست غير متعاطفٍ مع هذه النظرة على الإطلاق، كما سأفسّر ذلك في حينه. وفي كلّ الحالات، هنالك طريقةٌ واحدةٌ لتمثيل الفارق بين ما قد يسمّيه المرء تغيّرًا داخليًّا وتغيّرًا خارجيًّا في تاريخ الفن. إنّ التغيّر

الداخلي يكون ضمن كليّةٍ ثقافية، بحيث لا يمسّ المركّب الأساسي. وإنّ التغيّر الخارجي يكون من كليّةٍ ثقافيةٍ إلى أخرى.

كانت الإجابة الأخرى التي صاغها روجر فراي هي أنّ الفنّانين لم يعودوا معنيّين بمحاكاة الواقع، بل بتقديم تعبيرٍ موضوعيٍّ عن المشاعر التي استثارها الواقع فيهم: «لا رسم الشيء بل رسم التأثير الذي أحدثه» (Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit)، كما كتب ستيفان مالارميه (Stephan Mallarmé) في عبارةٍ حافظت على معنًى كبيرٍ بالنسبة إلى التجريديين الحداثيين مثل روبرت ماذِرْويل. إنّ هذه النقلة من العين إلى النفس، ومن المحاكاة إلى التعبير، حملت إلى الخطاب النقدي عددًا من العوامل التي لم تكن لتتمتّع بأيّ وجاهةٍ خاصّةٍ قبل ذلك ـ الإخلاص على سبيل المثال. ربّما كانت هنالك سرديةٌ تطوّريةٌ مطّردةٌ للتعبير، عندما تعلّم الفنانون التعبير عن عواطفهم أفضل فأفضل ـ لكنّ هذا، كما يشعر المرء، سيكون تقريبًا قصّة تقليلٍ للمحظورات، أو تنفيسًا عن المشاعر المقموعة والمكبوتة قبل ذلك. سيكون تاريخًا للحرّية، مفسّرًا باعتباره تاريخ حرّية التعبير. ما من شكٍ في أنّ هنالك تكنولوجيا ممكنةٌ للتعبير نجد ما يشبهها في التدرّب المسرحي، على سبيل المثال. ولكن سيريد المرء أن يستوثق أكثر ممّا أعتقد أنّ أيّ شخصٍ استوثق من صحّة تقدير فراي قبل أن يباشر إعادة التفكير في تاريخ الفن بالأحكام التي يوصي بها.

لم يمضِ المنظرون بالسردية قُدُمًا بأيٍّ من طريقتي القراءة هاتين، وبالفعل، ينبغي أن يكون واضحًا أنّ فكرة التاريخ التطوّري المطّرد

محدودةٌ بعض الشيء في حال صحّت هذه النظريات. ولكن هنالك طريقةٌ أخرى لقراءتها. فما سعت إلى تحقيقه، في هذه القراءة، هو نقل السردية إلى مستوًى جديد، حيث تكمن المشكلة في إعادة تعريف الفن وقول ما هو الفن فلسفيًّا، ومن ثمّ استيفاء الإلزام الهيغلي من خلال الفن نفسه. كما لو أنّ السردية في هذه القراءة مضت الآن قُدُمًا لا من حيث التمثيلات المتزايدة الكفاية، بل بالأحرى من حيث التمثيلات الفلسفية المتزايدة الكفاية لطبيعة الفن. من الممكن أن تكون لديها الآن قصّةٌ تطوّريةٌ مطّردة لتروى، لكنّها ستكون، إذا جاز القول، قصّة درجةٍ متقدّمةٍ من الكفاية **الفلسفية**. أمّا ما لم يكن لديها، كما يبدو لي، فهو حِسّ ما تسبّب في حدوث النقلة إلى مستوًى تأمّلي جديد - أو حِسّ بنيةٍ سرديةٍ واصل فيها الفن الجديد - أو المعاصر - انخراطه في شكل سردية، ولكن في مستوى جديد. ولأجل هذا الاعتراف، علينا اللجوء إلى كتابات كليمنت غرينبرغ الذي حقّق، كما يمكن القول، وعيًا ذاتيًّا بضرورة الارتقاء إلى الوعي الذاتي، والذي كان تفكيره موجّهًا بفلسفة تاريخٍ عاتيةٍ وملزِمة. ما هو جديرٌ بالملاحظة أنّ جميع هؤلاء المنظّرين كانوا كذلك نقّادًا يجيبون، كما أرى، عن سؤال كيف يجب ممارسة النقد الفني إذا لم تعد أطروحة فازاري مقبولةً فلسفيًّا.

قد يكون الارتقاء إلى مستوى الوعي الذاتي الفلسفي منتشرًا على الصعيد الثقافي أكثر بكثيرٍ من انتشاره ضمن الفن، ومن الممكن تمامًا أن يكون إحدى العلامات التي يمكن من خلالها تعريف الحداثوية التي فُهمت بأنها إحدى الكليّات الثقافية لدى بانوفسكي. وفي مقطع مبكّر من **الكينونة والزمان** (*Being and Time*)، لاحظ مارتن

هايدغر (Martin Heidegger) أنّ «"الحركة" الفعلية للعلوم تتحقّق حينما تخضع مفاهيمها الأساسية لمراجعةٍ جذريةٍ بهذا القدر أو ذاك... والمستوى الذي يبلغه علمٌ ما يحدّده مدى تمكّنه من أزمةٍ في مفاهيمه الأساسية»[65]. ويكتب هايدغر أيضًا: «من بين الاختصاصات المتعدّدة في كلّ مكان، هنالك اليوم نزعاتٌ حديثة العهد باليقظة، تضع البحث على أسسٍ جديدة». ويعدّد حالاتٍ من هذا النوع عبر طيفٍ واسع، وأجرؤ على القول إنّه يعدّ عمله الخاصّ مساهمةً في مثل هذه المراجعة للفلسفة بالضبط. وأنا أقترح أنّه يمكننا التفكير في الحداثوية عمومًا بتلك الشروط، باعتبارها لحظةً بدت فيها كما لو أنّ الأشياء لم يعد بوسعها الاستمرار كما كانت، وإذا كان عليها الاستمرار أصلًا، فينبغي التماس أسسٍ حديثة. وسيفسَّر هذا السببَ في أنّ الحداثوية كثيرًا ما اتّخذت شكل إصدار بيانات. لقد عالجت حركاتُ فلسفة القرن العشرين الرئيسية كافّة سؤالَ ما هي الفلسفة نفسها: الوضعية، والبراغماتية، والظاهراتية، كلّها اضطلعت بنقدٍ جذريٍّ للفلسفة، وسعت كلّ واحدةٍ منها إلى إعادة بناء الفلسفة على أسسٍ صلبة. بطريقةٍ ما، تميّزت ما بعد الحداثوية بالنزعة المضادّة للتأسيسية (antifoundationalism)، مثلما هو الأمر في تفكير ريتشارد رورتي (Richard Rorty) أو جاك دريدا، أو على الأقلّ بالاعتراف بأنّه إذا كانت هنالك ضرورةٌ للأسس، فينبغي أن تكون متّسقةً مع عالم فنٍّ غير منظمٍ بمقدار ما ينبغي أن تكون عليه أسسنا

(65) Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962), 29.

في رأي هانز بيلتنغ. كتب غرينبرغ في عام 1960 أنّ «الحضارة الغربية ليست الحضارة الأولى التي تستدير وتسائل أسسها الخاصة». وتابع: «لكنّها الحضارة التي ذهبت إلى أبعد مدًى في هذا الصدد»[66]. يرى غرينبرغ أن «هذه النزعة في النقد الذاتي» قد بدأت مع كانط الذي يصنّفه بخبثٍ، على نحوٍ ما، بأنه «الحداثي الحقيقي الأوّل» لأنّه أوّل من «نقدَ أداة النقد بالذات». ويرى أنّ «جوهر الحداثوية» قائمٌ على «استخدام مناهج مميّزةٍ من تخصّصٍ ما لنقد التخصّص». إنّه نقدٌ داخلي، وهو يعني في الواقع، في حالة الفن، أنّ الفن بموجب الروحية الحداثية مساءلةٌ ذاتيةٌ في كلّ مسألة: هذا يعني في المقابل أنّ الفن هو موضوعه الخاص، وأنّ موضوع الرسم في حالة الرسم، وهو موضع اهتمام غرينبرغ أساسًا، هو الرسم. كانت الحداثوية نوعًا من التقصّي الجماعي من الداخل بواسطة الرسم في داخل الرسم في مسعًى لعرض ماهيّة الرسم نفسه. إنّ ما يجعل هايدغر فيلسوفًا «حداثيًّا» هو أنّه يتولّى السؤال القديم للوجود، ويسأل، بدلًا من مواجهته مباشرةً، أيّ نوعٍ من الوجود سيكون بالنسبة إلى من يطرح السؤال، بحيث يكون تقصّيه في الواقع عن وجوده نفسه. ما يجعل الرسم الحداثي حديثًا هو، في رأي غرينبرغ، أنّه يحمل على عاتقه مهمّة تحديد «التأثيرات المقتصرة على ذاته من خلال عملياته وأعماله». تزامن جوهر الفن هذا، كما فكّر غرينبرغ، «مع كلّ ما كان

---

(66) انظر:
Greenberg, «Modernist Painting,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 85,
وتكون كلّ الإحالات إلى هذا النص، إلّا في حال الإشارة إلى غير ذلك.

فريدًا في طبيعة وسيطه». وكي يكون كلّ عملٍ حداثي أمينًا لجوهره، يكون ملزمًا بـ «القضاء على... كلّ تأثيرٍ قد يكون من الممكن استعارته من وسيط أيّ فنٍّ آخر، أو بواسطة هذا الوسيط». وبناءً عليه، سيكون كلّ فنٍّ، بموجب النقد الذاتي، «مقضيًّا بأن يكون نقيًّا»، وهو مفهومٌ ربمّا استعاره غرينبرغ في الواقع من تصوّر كانط **للعقل المحض**. فقد أطلق كانط على نمطٍ من المعرفة صفة محض عندما «لا يكون هناك خليطٌ من أيّ شيء تجريبي»، أي عندما تكون معرفةً **قبْليةً** محضًا»[67]. **والعقل المحض** هو مصدر «المبادئ التي نعرف بموجبها أنّنا نعرف أيّ شيءٍ **قبْلًا** بالمطلق»[68]. إذًا، سيكون كلّ رسمٍ حداثي، في نظر غرينبرغ، نقدًا للرسم النقي: رسمٌ ينبغي على المرء أن يستخلص منه المبادئ المقتصرة على الرسم باعتباره رسمًا. يماهي غرينبرغ علانيةً بين جوهر الرسم والانبساط: «كان التشديد على الانبساط الحتمي للسطح والذي بقي... أساسيًّا أكثر من أيّ شيءٍ آخر للسيرورات التي نقد بها الفن التصويري وعرّف نفسه ضمن الحداثوية». وفي حين لم يقصِ إبراز الانبساط التمثيل عن الرسم، إلّا أنّه أقصى الإيهام الذي يتطلّب استعمال فضاءٍ ثلاثي الأبعاد، وهو نفسه استعارةٌ من فنٍّ آخر وهو بذلك ملوِّثٌ للرسم مفسَّرًا بصفته نقيًّا. لقد كان المشروع الفازاري في الواقع مشروع تعدٍ: لم يكن للرسم تاريخٌ تطوّريٌّ ومطّرد إلّا بفضل اغتصاب امتيازات النحت.

---

(67) Immanuel Kant, «Introduction,» *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith (London: Macmillan, 1963), 43.

(68) المصدر السابق، 58.

ومهما كان رأي المرء في توصيف غرينبرغ الإيجابي للرسم الحداثي، فإنّ اهتمامي به هنا هو اهتمامٌ بالرؤية التاريخية العاتية إلى الحداثوية التي يعبّر عنها. ومن بالغ فضل غرينبرغ أنّه تصوّر التاريخ ما بعد الفازاري بوصفه تاريخ فحصٍ ذاتي، وعرّف الحداثوية بمجهود وضع الرسم، وفي الواقع كلّ فنٍّ من الفنون مشتقّ، على أساسٍ لا يتزعزع، من اكتشاف جوهره الفلسفي. لكنّ غرينبرغ نموذجيٌّ بالنسبة إلى الحقبة التي يحاول تحليلها، وذلك في امتلاكه تعريفه الخاص لما يجب أن يكون جوهر الرسم. وفي هذا، فإنّه ينتمي إلى عصر البيانات بقدر انتماء موندريان أو ماليفيتش أو راينهارت إليه، على رغم أنّ كلًّا منهم سعى لتعريف الرسم النقي بمثال. الفكرة بشكلٍ عام هي أنّ تقديم تعريفٍ فلسفيٍّ للفن كان ما طبع دوافع الحداثوية. لقد اعترف غرينبرغ باعتبار هذا الأمر حقيقةً تاريخيةً عامّة، وحاول في الوقت عينه أن يقدّم تعريفه الفلسفي الخاصّ.

قبل أن نتفحّص تفكير غرينبرغ بالتفصيل، سنحاول إلقاء نظرةٍ على تاريخ الفن الإجمالي الذي يتلاءم معه. وإليكم مماثلة للأنواع. إنّ تاريخ الفن موازٍ بنيويًّا للتاريخ التطوّري للكائنات البشرية الفردية مثلك أنت ومثلي أنا. وفترتنا الأولى موسومةٌ بإتقان طرقٍ للحصول أكثر فأكثر على صورٍ موثوقةٍ للعالم الخارجي، تمامًا مثلما كان تاريخ الفن في الغرب. ولا شكّ في أنّ هذا التاريخ كان بإمكانه أن يتقدّم أكثر فأكثر، ولكن تأتي لحظةٌ نكون فيها قد أتقنّا مهارات التمثّل وحصلنا على صورةٍ للعالم موثوقةٍ إلى حدٍّ ما. إنّنا ننتقل إلى مستوى جديدٍ من التفكير حينما نبدأ في النظر إلى أنفسنا بأننا جزء من القصة

ونحاول أن نحصل على صورةٍ واضحةٍ لما نحن عليه. وهذا يطابق فترة الوعي الذاتي حين يباشر الرسم، وذلك لأسبابٍ لم أجتهد البتة في تحديدها، في أن يسأل عن ماهيته، وهكذا يصبح فعل الرسم في الوقت عينه استقصاءً فلسفيًا في طبيعة الرسم. هنالك لحظةٌ جميلةٌ في محاورة فيدروس (*Phaedrus*) عندما يغيّر سقراط (Socrates)، مبكّرًا كالعادة، وجهة خطّ تساؤلٍ معيّنٍ بقوله إنّه ليس لديه وقت لمثل هذه المسائل: «لا أستطيع حتّى الآن أن ‹أعرف نفسي›، كما يأمر النقش عند دلفي (Delphi)، وما دام هذا الجهل باقيًا يبدو لي تقصّي المسائل الخارجية أمرًا سخيفًا»[69]. كتب لوك في مقدّمة كتابه المعنون مقالة في الفهم البشري (*Essay Concerning Human Understanding*): «الفهم، مثل العين، يجعلنا نرى وندرك كلّ الأشياء الأخرى، في حين لا يحيط بذاته، وهو يتطلّب فنًّا ويجهد لوضعه على مسافةٍ ما وجعله موضوعًا خاصًّا بـه»[70]. وقد كانت

---

(69) انظر:

Plato, *Phaedrus*, trans. R. Hackforth, in: *Plato: The Collected Works*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1961), 229e-230a.

إنّ أفلاطون ذكيٌّ هنا كما في أيّ موضعٍ آخر. فلنقارن تكذيب فيدروس بإعلانه السابق في المحاورة: «إنّني أعرف يا فيدروس. نعم بالفعل، فإنّني واثقٌ به تمامًا مثل ثقتي بهويتي» (228أ). فكم يمكن أن يكون ذلك موثوقًا به؟ إنّني مدينٌ لطالبتي السابقة ألينور ويست في ما يخصّ استراتيجيا التمحيص في المحاورات، وذلك بصدد الانتباه إلى التوتّرات باعتبارها في نظرها مفاتيح معنى المحاورات. وأرجو لها التوفيق في جمع اكتشافاتها منهجيًا.

(70) John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. A. C. Frazier (Oxford: Clarendon Press, 1894), 1: 8.

الحداثوية نقلةً جماعيةً من هذا النوع، على كامل واجهة الثقافة، لجعل نشاطات الثقافة ومشاريعها مواضيع لذاتها. وفي دفاعٍ حماسي عن الحداثوية ضد النوع المعتاد من الهجوم، هذه المرّة ضدّ معرض جمعية الفنانين الجدد في ميونيخ (Neue Kunstlervereinigung Munchen) لعام 1909، تحدّث فرانتز مارك (Franz Marc) عن الحركة التي كانت تنتشر حينها في أوروبـا، بأنها «إدراك الذات بشيءٍ من التحدّي»[71]، أي إنّها ليست مرضًا لعددٍ قليل من الأذهان المريضة. الحداثوية إذًا هي عصر النقد الذاتي، سواءٌ في شكل الرسم أم في العلم أم في الفلسفة أم في الأخـلاق: لم يعد هنالك ما هو مسلّمٌ به، وبالكاد سيكون مثار عجبٍ أنّ القرن العشرين هو عصر الاضطرابات بامتياز. والفن مرآة هذه الكليّة الثقافية، لكن هكذا هو حال كلّ شيءٍ آخر. بهذا المعنى، ينتمي غرينبرغ باعتباره فيلسوفًا وناقدًا، إلى الحداثوية العليا، وقد عبّر عن بُعدها التصويري بقوّةٍ لم يجاره فيها أيّ شخصٍ آخر: إنّه ناقدٌ للرسم النقي، أو ناقدٌ للرسم باعتباره نقيًّا.

كانت الدوافع الداخلية للحداثوية، كما رآها غرينبرغ، تأسيسيةً من كلّ الجوانب. على كلّ فنٍّ من الفنون، الرسم إضافةً إلى الفنون الأخرى، أن يحدّد ما هو خاصٌّ به - ما ينتمي إليه فحسب. وبالطبع، فالرسم سـوف «يقلّص مساحة صلاحيته، لكنّه في الوقت عينه سيجعل استحواذه على تلك المساحة أشدّ ما يكون يقينًا». وبذلك،

(71) Franz Marc, «Letter to Heinrich Thannhauser,» cited in: Bruce Altschuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in The 20th Century* (New York: Abrams, 1994), 45.

فإنّ ممارسة فنٍّ من الفنون هي في الوقت عينه نقدٌ ذاتي لذلك الفن، وذلك يعني القضاء من طرف كلّ فنٍّ من الفنون على «أيّ تأثيرٍ وكلّ تأثيرٍ قد يكون من الممكن استعارته من وسيط أيّ فنٍّ آخر أو بواسطته. وهكذا، سيكون كلّ فنٍّ مقضيًّا بأن يكون ‹نقيًّا›، وفي نقائه سيجد ضمانةً لمعاييره فضلًا عن استقلاليته. ‹النقاء› يعني تعريف الذات». لنلاحظ جدول أعمال نقد الفن ضمنيًّا هنا: إنّه نقد عملٍ فني ليس نقيًّا، أي أنّه يتضمن خليطًا من أيّ وسيطٍ آخر عداه هو نفسه. والقول عن مثل هذا الفن المشوب بأنّه ليس رسمًا بالفعل، أو حتى ليس فنًّا بالفعل، يصبح انعكاسًا نقديًّا قياسيًّا. إنّ هذا النوع من الجوهرانية (essentialism) هو حاضنةٌ لكثيرٍ ممّا يعتبَر نقدًا أخلاقيًّا في زمننا. كما أنّ نقيضه هو أيضًا حاضنةٌ تُعَدّ علامةً على الدخول إلى عصرٍ تاريخي جديد. وإلى جانب شعار «كن رجلًا!»، يصبح إلزامًا مقبولًا السماح ببقاء الجانب الأنثوي لدى المرء.

إنّ تاريخ الحداثوية هو تاريخ التطهير، أو التنقية النوعية، وتخليص الفن من كلّ ما كان غير جوهريٍّ فيه. من العسير ألّا نسمع الأصداء السياسية لمفاهيم النقاء والتطهير هذه، مهما كانت سياسة غرينبرغ فعليًّا. ولا تزال هذه الأصداء تثير صخبًا جيئةً وذهابًا عبر الميادين الملتاعة للصراعات القومية، ولقد أصبحت فكرة التطهير العرقي ضرورةً مفزعةً للحركات الانفصالية في العالم. يصدمنا ولا يفاجئنا الاعتراف بأنّ المعادِل السياسي للحداثوية في الفن هو التوتاليتارية، بأفكارها عن النقاء العرقي وجدول أعمالها لإقصاء أيّ ملوِّثٍ مفترَض. يكتب غرينبرغ: «كلّما اقتربت معايير تخصّصٍ

ما من أن تصبح محدّدة، قلّت حرّية إجازة ميلها إلى اتجاهاتٍ أخرى. المعايير الجوهرية للرسم أو مواضعاته هي في الوقت عينه الشروط المقيّدة التي يجب أن تلتزم بها صورةٌ ما كي تُختبر باعتبارها صورة». وكتب غرينبرغ صراحةً بمناسبة معرضٍ أقيم في متحف الفن الحديث بنيويورك، كما لو أنّه أراد أن يشدّد على عمق التشابه السياسي: «إنّ الانتقائية القصوى السائدة الآن غير صحّية، وينبغي التصدّي لها، وذلك حتّى مع المجازفة بالدوغمائية وعدم التسامح»[72]. كان غرينبرغ شخصًا غير متسامح ودوغمائيًّا، لكنّ الدوغمائية وعدم التسامح ينتميان إلى علم الأعراض المرَضية (سيرًا على خطاه في استعمال الاستعارات الطبّية) لعصر البيانات. لا يمكنك أن تستعمل اصطلاحات النقاء والتطهير والتلوّث وتتبنّى بيسرٍ في الوقت عينه مواقف التقبّل والتسامح. ولأنّ وجهات نظر غرينبرغ استمدّت طاقتها ممّا يمكننا أن نتحدّث عنه بأنه روح العصر، فهو لم يكن وحيدًا في موقفه الشجبي الذي ظلّ سمةً للخطاب النقدي في نيويورك حتّى في يومنا هذا، وحتّى في عصرنا، عصر النسبية والتعدّدية الثقافية، حيث قد يتوقّع المرء مستوًى ما من التسامح والانفتاح.

في الواقع، كان تعليق غرينبرغ على «عدم التسامح والدوغمائية» قد كُتب في عام 1944، أي قبل ستة عشر عامًا من الصياغات العظيمة لـ «الرسم الحداثي»، وفي هذا الصدد قبل الظهور الحقيقي للتعبيرية

---

(72) Greenberg, «A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition *Art in Progress*,» *The Collected Essays and Criticism*, 1: 213.

التجريدية ورسم مدرسة نيويورك التي يرتبط بها غرينبرغ ارتباطًا لا تنفصم عراه والتي كانت معاضدتها إياه قد منحته درجةً عالية من الصدقية. ظهرت في 8 آب/ أغسطس 1949 مقالةٌ في **مجلة لايف** عن جاكسون بولوك، منحته صفة «ناقد نيويورك الذي لا يشقّ له غبارٌ في رفعة الثقافة» مع الزعم بأنّه «أعظم رسّامٍ أميركي في القرن العشرين». وقد عبّر غرينبرغ في الواقع عن رأيه، في عام 1947، في أنّ بولوك كان «الرسّام الأكثر قوّةً في أميركا المعاصرة والوحيد الذي يعِد بأن يكون الأهـمّ». كما أنّه امتدح في وقتٍ مبكّرٍ يعود إلى عام 1943 لوحات بولوك في «غاليري فن هذا القرن» Art of This Century) (Gallery لبيغي غوغنهايم (Peggy Guggenheim)، باعتبارها «من بين اللوحات التجريدية الأقوى التي رأيتها حتّى الآن لفنانٍ أميركي». لكنّ غرينبرغ كان يمتلك فلسفة التاريخ الأساسية الخاصّة به منذ عام 1939، حينما نشر مقالته التاريخية عن «الطليعية والفن الهابط» (Avant-Garde and Kitsch). كان بولوك يشتغل آنذاك من خلال تأثير الفن المكسيكي، وبخاصّةٍ أسلوب خوسيه كليمينته أوروزكو (José Clemente Orozco)، والتجريد الأميركي الوحيد الذي يمكن التحدّث عنه هو التشكيلية المحدثة (Neo-Plasticism) الهندسية لأتباع موندريان. إليكم كيف وصَف غرينبرغ الفن الطليعي في تلك الحقبة:

لقد كان البحث عن المطلق هو الـذي أوصـل الطليعية إلى الفنّ - وكذلك الشعر - «التجريدي» أو غير الموضوعي. يحاول الشاعر أو الفنّان الطليعي في الواقع محاكاة الله بخلق شيءٍ لا يصلح إلّا بشروطه

الخاصة، بالطريقة التي تكون بها الطبيعة نفسها صالحة، بالطريقة التي يكون بها منظرٌ طبيعي ما ـ لا صورته ـ صالحًا جماليًا: شيءٌ ما **معطى**، لم يُخلق بعد، مستقلٌ عن المعاني أو الأشباه أو النسخ الأصلية. ينبغي أن يتلاشى المحتوى تمامًا في الشكل بحيث لا يمكن اختزال العمل الفني أو الأدبي كليًا أو جزئيًا في أيّ شيءٍ ليس هو نفسه»[73].

وبالفعل، يبدو كما لو أنّ هدف الطليعية هو تقويض التمييز بين الواقع والفن بخلق واقعٍ مضاف، من دون مغزًى أكثر من المغزى الذي يحوزه الواقع نفسه، وميزاته الجمالية التي تشابه مميّزات الغروب والأمواج المتكسّرة والجبال والغابات والأزهار الحقيقية والأجساد الجميلة. على حدّ تعبير البيت الشهير، العمل الفني يجب ألّا **يعني** بل أن **يكون**. في الحقيقة الفلسفية، إنّها نظريةٌ مستحيلة، وأصبحت استحالتها واضحةً في الستينيات حينما أنتج الفنّانون أشياء مماثلةٍ جدًّا للأشياء الواقعية ـ أفكر مجدّدًا **بالبريللو بوكس**ـ حيث أصبح واضحًا أنّ السؤال الفلسفي الفعلي كان كيف تُمنع هذه الأشياء من السقوط في الواقع. كانت إحدى الخطوات المحدودة نحو حلٍّ ما الاعتراف، تمامًا مثلما يقول غرينبرغ، بأنّه ليس للواقع معنًى، لكن للفن معنًى، خلافًا لموقفه. يستطيع المرء على الأغلب أن يقول إنّ الواقع يعيّن حدًّا يمكن أن يقال إنّ الفن يقترب منه، لكن لا يستطيع أن يبلغه تحت طائلة ألّا يعود فنًّا. وفي نقاشٍ بشأن بيكاسو في عام 1957، كتب غرينبرغ أنّه «مثل أيّ نوعٍ آخر من أنواع الصور، تنجح صورةٌ حداثيةٌ حينما تمنع هويتها كصورةٍ وكتجربةٍ تصويريةٍ إدراكَها

---

(73) Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch,» *The Collected Essays and Criticism*, 1: 8.

باعتبارها شيئًا ماديًّا»[74]. لكنّ هذا الأمر مجرّد وثبةٍ إيمانية: كيف ستُظهر لوحةٌ حمراء اختلافها عن سطح منبسط لا يغطيه إلّا طلاءٌ أحمر؟ لقد اعتقد غرينبرغ أنّ الفن وحده ومن دون مساعدةٍ يقدّم نفسه للعين بصفته فنًّا، في حين أنّ أحد دروس الفن الكبيرة في الآونة الأخيرة ينصّ على أنّ هذا الأمر لا يمكنه أن يكون كذلك، وأنّه لا يمكن التمييز بين الأعمال الفنية والأشياء الواقعية بواسطة الاستقصاء البصري وحده.

يبدو أنّ غرينبرغ أصبح حسّاسًا إزاء هذا المأزق. ففي مقالته الشهيرة «أزمة الصورة باستخدام الحامل» (The Crisis of the Easel Picture) في عام 1948، يصف عاقبة إبراز الدوافع التي أفضت إلى الحداثوية. لقد نزعت هذه الدوافع ـ «ولكن نزعت فحسب» كما يقول محذّرًا ـ «إلى اختزال الصورة بسطح غير متمايز نسبيًّا». إذًا، معظم الرسم الأكثر تقدّمًا ـ السطح المنبسط المغطّى بالطلاء ـ يقارب حالة الجدار، أو بأفضل الأحوال حالة «الزخرفة ـ لنماذج ورق الجدران القابل للتمدّد بشكلٍ غير محدود»[75]. هذا «الذوبان للصورة في نسيجٍ بحت، إحساسٍ بحت، وفي تراكم وحداتٍ أصغر من الأحاسيس، يجيب على ما يبدو عمّا هو متجذّرٌ في الحساسية المعاصرة»، كما يلاحظ، ويواصل في رسم مماثلةٍ سياسيةٍ مبهرة: «ربّما يماثل الأمر الشعور بأنّ التمييزات التراتبية كافّة

---

(74) Greenberg, «Picasso at Seventy Five,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 33.

(75) Greenberg, «The Crisis of the Easel Picture,» *The Collected Essays and Criticism*, 2: 223.

قد استنفدت، وأنّ ما من مجالٍ أو نظامٍ للتجربة يتفوّق على غيره، سواءٌ من الناحية الجوهرية أو النسبية». ومهما عنى ذلك، فقد شعر غرينبرغ بأنّ ما ترتّب من عواقب على اللوحة باستخدام الحامل التي كانت لتاريخ الفن منظورًا إليه على الصعيدين التدريجي والتطوّري، هو أنّ اندفاع الفنانين إلى تخطّي الحدود الفلسفية للصورة كان أمرًا «لا يستطيعون الامتناع عن فعله» ولكن من خلاله «قام هؤلاء الفنّانون بتقويضه».

تعيدني عبارة «لا يستطيعون الامتناع عن فعله» إلى مفهوم الحتمية التاريخية الذي يحفّز مناقشتي فلسفة الفن لدى غرينبرغ. تمضي النظرية على نحوٍ ما كما يلي، باستخدام ألفاظ غرينبرغ قدر الإمكان. «بتحويل انتباه الشاعر أو الفنّان بعيدًا عن موضوع الخبرة المشتركة، يحيله نحو وسيطِ حرفته الخاصة». وهذا يعني بالفعل تحوّلًا، في حالة الرسم على الأقل، من التمثيل إلى الموضوع، وبالتبعية من المضمون إلى السطح، أو إلى الطلاء نفسه. هذا، كما يصرّ غرينبرغ، «هو أصل التجريدي»، ولكنّه نوعٌ خاصٌّ من التجريد، ما قد يدعوه المرء تجريدًا **ماديًّا**، حيث تصبح خصائص الرسم المادّية (شكله، طلاؤه، سطحه المنبسط) الجوهرَ المحتّم للرسم باعتباره فنًّا. أقارن هذا الأمر بما قد يدعوه المرء التجريدية الشكلية التي يقترن اسم غرينبرغ بها بشكلٍ لا ينفصم. إنّ التشكيلية المحدثة تجريدٌ على الصعيد الشكلي. وقد كان بولوك، بمعنًى محدّد، تجريديًّا ماديًّا. وفي مراجعة غرينبرغ لعام 1943، يتحدّث عن «الطين» الذي استمدّ منه بولوك مثل هذا التأثير (والذي يعزى أصله إلى رايدر Ryder والى

بلايكلوك Blakelock في الرسم الأميركي): «يكثر الطين في أعمال بولوك الأكبر حجمًا». ويتحدّث عن «الترسّب الطباشيري» كما لو أنّه يصف أمثلةً جيولوجية. إنّ الفنانين الذين سعى غرينبرغ، في عام 1939، لإقامة حجّته عليهم لا يليقون، كما يبدو لي، بالجمالية المادّية إلّا على نحوٍ ضئيل. إنّ «بيكاسو، وبراك، وموندريان، وميرو (Miró)، وكاندنسكي، وبرنكوشي (Brancusi)، وحتّى كلي (Klee) وماتيس وسيزان»، كما كتب، «يستمدّون إلهامهم الرئيس من الوسيط الذي يعملون عليه». وكتب في مقالة «نحو لاوكون أجدّ»، المنشورة في عام 1940، «عبر توجيه الطليعية نفسَها... بفكرة النقاء المستمدّة من مثال الموسيقى، أنجزت في الخمسين عامًا المنصرمة [لنلاحظ أنّ هذا يعيدنا إلى عام 1889، العام الذي يبدو لي فيه أنّ الحداثوية العليا قد بدأت فعلًا] نقاءً وتحديدًا جذريًّا لمجالات نشاطها، لا يوجد له مثالٌ واضحٌ في تاريخ الثقافة». وسيتميّز النقاء نفسه مثلما سيكون بعد عشرين عامًا بما يلي: «القبول، القبول الطوعي، بحدود وسيط الفن النوعي». هذا أمرٌ اطّرادي، مثل السردية الفازارية، وتطوّري نوعًا ما: إنّه قصّة «الاستسلام المطّرد من طرف مقاومة الوسيط». «كان منطق هذا التطوّر لا يقهر»، كما يكتب غرينبرغ - ولن أختم الجملة، لأنّني لا أريد إلّا لفت الانتباه إلى مفهوم الحتمية التاريخية المتضمَّن في اعتباره تقدّمًا ينتهي بتحطيم صورة الحامل وتلاشي التمييز بين اللوحات والجدران البحتة. إذًا، كان لغرينبرغ هو أيضًا تصوّره الخاصّ لنهاية الفن، كما ينبغي لكلّ من يدرك تاريخ الفن بموجب سرديةٍ تطوّرية.

ربّما لم تكن أمثلة غرينبرغ في تكشّف سرديّته ستقاوم توصيفه، لا هنا ولا هناك. فقد كان اهتمام بيكاسو ضئيلًا بحدود الوسيط، أيًا كان ما دار في خلده عندما رسم لوحة **غرنيكا** (*Guernica*): كان اهتمامه، بدرجة لا تقدَّر، منصبًّا على معنى الحرب والمعاناة. ولم يتصوّر ميرو، الذي عَدَّ عمله **طبيعة صامتة مع حذاءٍ قديم** (*Still Life with Old Shoe*) باعتباره **غرنيكا** الخاصّة به، أن عمله عمل تجريديّ بأيّ معنًى كان: «كانت الحرب الأهلية [الإسبانية] برمّتها قصفًا بالقنابل وموتى وفرق إعدام، وأردتُ تصوير هذا الزمن الحزين والفجائعي»[76]. وقد رفض ميرو بعنفٍ سمة التجريدي، ومضى في مقابلةٍ متأخّرةٍ إلى مدًى بعيدٍ بحيث أنكر بشدّةٍ أنّ موندريان كان حقًّا رسّامًا تجريديًّا بأيّ حالٍ من الأحوال. قد يكون هذا كلّه، كما أعتقد، مؤكّدًا لولا هذا التأثير العميق لمادّية غرينبرغ الشاملة، وقد عبّر عنها في مقطعٍ نوقش على نطاقٍ واسع في مقالة «الرسم الحداثي».

قام الفن الواقعي، الطبيعي، بإخفاء الوسيط، مستخدمًا الفن لحجب الفن. واستخدمت الحداثوية الفن لاسترعاء الانتباه إلى الفن. لقد تعامل المعلّمون القدامى مع التحديدات التي تشكّل وسيط الرسم ـ السطح المنبسط، وشكل الحامل، وخصائص الصباغ باعتبارها عوامل سلبيةً لا يمكن الاعتراف بها إلّا ضمنيًّا أو بشكلٍ غير مباشر. وتحت راية الحداثوية، بات يُنظر إلى هذه التحديدات على أنّها عوامل إيجابيةً واعتُرِف بها صراحةً. أصبحت أعمال مانيه الصور

(76) Joan Miró, *Selected Writings and Interviews*, ed. Margit Rowell (Boston: G. K. Hall, 1986), 293.

الحداثية الأولى، بفضل صراحتها في الإعلان عن السطوح المنبسطة التي رُسمت عليها. كما أنّ الانطباعيين، على خطى مانيه، أنكروا طبقة الأساس والطبقات الملساء، حتى يبعدوا البصر عن كلّ ريبةٍ بحقيقة أنّ الألوان التي استعملوها كانت مصنوعةً من طلاءٍ مصدره أنابيب أو أوعية. لقد ضحّى سيزان بمخيّلة الحقيقة أو الصحّة، كي يلائم رسمه وتصميمه بجلاءٍ أشدّ مع الشكل المستطيل لقماش اللوحة(77).

يساعدنا هذا الأمر، إذا صحّ، في فهم مصدر المقاومة الساحقة التي تعرّض لها الانطباعيون عندما عرضوا أعمالهم لأوّل مرّة. لكنّني أريد التشديد على تعيين مانيه باعتباره بدايةً، بمثابة دليل على الحدس التاريخي الاستثنائي لدى غرينبرغ. لأنّه مع مانيه على وجه الدقّة، ربط أوسفالد شبنغلر (Oswald Spengler) **نهاية** الرسم بتدهور الغرب: «مع جيل مانيه، انتهى كلّ شيءٍ مجدّدًا». نهايةٌ أو بداية، لقد كان واضحًا على أيّ حالٍ أنّ مانيه مثّل تغيّرًا عميقًا. يسأل شبنغلر: «في نهاية المطاف، هل عاش الرسم قرنين إضافيّين؟». «ألا يزال موجودًا؟ لكن ينبغي ألّا تخدعنا المظاهر»(78). ومن اللافت للنظر أنّ زوال الحداثوية تحدّد في وقتٍ قريبٍ جدًّا بـ «موت الرسم»

---

(77) Greenberg, «Modernist Painting,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 87.

(78) انظر:

Oswald Spengler, *The Decline of the West: Form and Actuality*, trans. C. F. Atkinson (New York: Knopf, 1946), 1: 288.

وأنا ممتنٌّ لتشارلز هاكستاوزن (Charles Haxthausen) من أجل تنبيهي لنقاش شبنغلر [لتدهور الغرب].

الذي سأواجهه في الوقت المناسب. ولكن في الوقت الحالي، سأوجّه اهتمامي فحسب إلى الاعتراف بالإنجاز الهائل الذي حققّه غرينبرغ في نقل سردية تاريخ الفن إلى صعيدٍ جديد، ولو كان هنالك شيءٌ من المقاومة لهذا التماهي الوثيق بين جوهر وسيط الرسم وانبساط السطوح.

أُريد أن أتناول في هذه المرحلة ضربة الفرشاة (وضمنًا مرافقاتها التعبيرية، كالقطرة واللطخة والضربة والمسحة... إلخ) باعتبارها إثباتًا جزئيًّا لوجهة نظر غرينبرغ، ولكن كذلك بوصفها شيئًا ربّما استعمله عوضًا عن الانبساط كمعيارٍ للرسم بصفته رسمًا. ما يدهشني أنّه لا بدّ من أنّ ضربة الفرشاة كانت غير مرئيةٍ إلى أبعد الحدود على مدى التاريخ الرئيسي للرسم الغربي، كان هنالك شيءٌ قد يعرفه المرء ولكنّه رأى من خلاله أو عبرَه، تقريبًا بالطريقة التي نرى بها من خلال خطوط المسح على شاشة تلفزيون: مثل خطوط المسح، ستكون الفرشاة وسيلةً لتقديم صورةٍ ما للعينين، من دون أن تشكّل هي نفسها جزءًا من معنى تلك الصورة، وحيث مجدّدًا ـ مثلما هو الأمر مع التلفزيون ـ سيكون المطمح نحو درجة وضوحٍ أعلى فأعلى إلى حدٍّ تختفي فيه خطوط المسح حرفيًّا من الوعي البصري آنئذٍ، وكمسألة ميكانيكٍ بصري أكثر منها مسألة مواضعةٍ جمالية. وأعني بـ «مواضعة جمالية» اتّفاقًا ضمنيًّا بعدم إيلاء اهتمامٍ لضربات الفرشاة. ويتحقّق هذا بيسرٍ بما أنّه لن تكون هنالك في الحالات العادّية طريقةٌ يمكن عبرها تفسير ضربة الفرشاة باعتبارها جزءًا من الصور التي تيسّرها، ولكن كذلك بسبب القوّة العظيمة لنظريات المحاكاة في التمثيل

التصويري، وأخيرًا بسبب الدور الذي اضطلع به مفهوم الإيهام على مدى تاريخ الرسم خلال الثلثين الأوّلين من القرن التاسع عشر. لنعرض شيئًا من الاستدلال حول ذلك.

حينما اختُرِع التصوير الفوتوغرافي في عام 1839، أدلى الرسّام بول دولاروش (Paul Delaroche) بقولٍ شهيرٍ مفاده أنّ الرسم قد مات. وحين علم بخبر اختراع داغير (Daguerre)، كان يشتغل على لوحةٍ من ثلاثين قدمًا تصوِّر تاريخ الفن. ومهما أظهرت هذه اللوحة عن استعمال الفرشاة، فقد كان لها سطحٌ بدا كصورةٍ فوتوغرافية، أي غير مرسومٍ بفرشاة. ومن ثمّ بدا لدولاروش لزامًا، أنّ كلّ ردود الفعل الماهرة التي أتقنها يمكن أن تُبنى بآليةٍ تستطيع، حالما تُحلّ مسألة المعيار، أن تنتج عملًا لا يمكن تمييزه عن عمله. ولم يخطر في باله أن يقول «ماذا عن ضربات الفرشاة؟»، فذلك سيعني أنّ الآلة غير قادرةٍ على تحقيق نوعية السطح والملمس الذي تحقّقه ضربة الفرشاة المرئية والملموسة. يمثّل فن دولاروش ما أعنيه بتعذّر رؤية ضربة الفرشاة، وهو لم يكن ليدلي بتصريحه الشهير لو أنّه استثمر ضربة الفرشاة بثِقَلٍ جمالي.

أضحت ضربة الفرشاة بارزةً في الرسم الانطباعي، ولكنّ ذلك لم يكن مقصد الحركة. فقد عوّلت على البصري أكثر من تعويلها على المزج الفيزيائي، وراصفت لمساتٍ رفيقةً من اللون لتحقيق الكثافة اللونية، لكنّ لمسات اللون لم تنصهر. لقد كانت مرئيةً بشدّة، مثلما تكون في رسمٍ أوّليٍّ زيتي، حين عُرضت باعتبارها لوحاتٍ زيتيةً ناجزة، وهذا مفهومٌ تضمّن حجب ضربة الفرشاة. إذًا، يبدو لي

واضحًا أنّ ضربة الفرشاة لم تصبح مهمّةً إلّا عندما تراجعت النزعة الإيهامية بأنها الهدف الأساسي للرسم وتراجعت المحاكاة بصفتها نظرية الفن التعريفية التي منحت، من وجهة نظري، صلاحيةً بأثرٍ رجعيٍّ للّوحات الانطباعية التي باتت مقبولةً الآن بسبب ما كان الانطباعيون سيعتبرونه أسبابًا غير صائبة، إذ ليس من المفترض أن ينظر المرء إلى النقاط في الرسم التنقيطي، فهي ستختفي في الوضع المثالي لمصلحة صورةٍ مضيئة، وهو أمرٌ لا يحدث بتاتًا بالطبع لأنّ للعين حدودها. وفي نظري، حدثت عمليات التحقّق هذه حينما أصبح الرسم نفسه غايةً أكثر منه وسيلة، وحينما أشارت ضربة الفرشاة إلى أنّه بات ينبغي النظر إلى الرسم بدلًا من النظر من خلاله، بمعنى «من خلال» الذي يتضمّن الشفافية. أميل إلى الاعتقاد بأنّ التمييز بين المطّلع وغير المطّلع، بين المتخصّص والجمهور، بهت هو نفسه مع حدوث هذا التمييز. فأن نرى اللوحة باعتبارها ـ **فعل** رسمٍ يعني أن نراها من وجهة نظر الفنان، مع هذا الفارق: يطبّق الانطباعيّ ضربات الفرشاة بقصد أن تنصهر في إدراك المتفرّج. إذًا، مشاهدة الأشياء من وجهة نظر الفنان ستعني مشاهدتها كما يحدّدها ما افترض الفنّان أنّها ستكون وجهة نظر المتفرّج إذا نجح الإيهام. وسيكون الأمر مماثلًا للإنتاج المسرحي، حيث تجهَّز خشبة المسرح بطريقةٍ تحقّق ما يعتقد المخرج أنّه سيعزّز الإيهام. بطبيعة الحال، للدافع الفني عينه الذي تستدعي فيه ضربة الفرشاة الاهتمام الواعي للجمهور ما يناظره في جعل آليات الإنتاج المسرحي جزءًا من الخبرة المسرحية، في جعلنا ـ إذا جاز التعبير ـ نرى الخشبة والكواليس في آن واحد. ولكن

بمقدار معرفتي، لم يصل أيّ مؤلّفٍ دراميّ إلى حدّ وضع إنتاجٍ لا يتكوّن إلّا من عمّال مسرحٍ يسحبون الحبال ويحرّكون المسطّحات: سيكون ذلك تشبيهًا صحيحًا بصنع لوحةٍ تتكوّن حصريًّا من ضربات الفرشاة، مثلما أصبح معيارًا في الرسم الانطباعي التجريدي. على أيّ حال، لأوّل مرّة، أصبح منظور المطّلع، مع الرسم الانطباعي، في الواقع هو منظور غير المطّلع. وربّما سيطر الطلاء، وقرّر الفنّان أنّ متع الرسام يمكن أن تُنقَل بوصفها متعًا للمتفرّج الذي أصبح شهوانيًّا للطلاء، مثله مثل الرسّام.

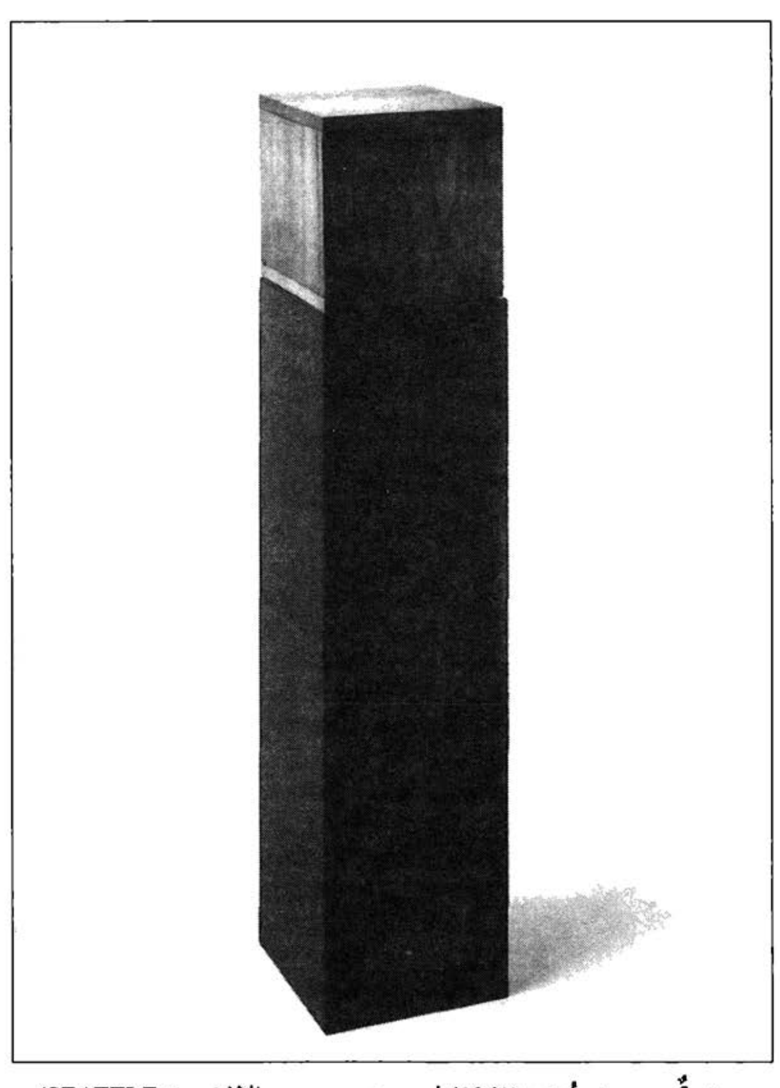
بالإمكان إقامة حجّةٍ على أنّ الحداثوية بدأت مع الانطباعيين، إذا قبلنا جمالية غرينبرغ المادّية، وذلك فقط لأنّهم جعلوا النقطة واللطخة مرئيّتين، حتّى لو نذروا أنفسهم، وهو أمر صحيحٌ إلى حدٍّ بعيد، لالتقاط متع الحياة البرجوازية، مثلما أكّد مؤرّخو الفن في السنوات الأخيرة. ويظلّ أمرٌ مماثلٌ صحيحًا عن فان غوغ الذي كانت سطوحه المخدّدة والمتشظّية غير قابلةٍ للاستيعاب، مهما كنّا مأخوذين بصور فنه. وبالفعل، فالإحساس الذي يتملّكنا من هذه السطوح التي لا تخطئها العين لإيماءات الفنّان الانفعالية هو مكوِّنٌ مهمٌّ في شعبية رسمه، نظرًا إلى الطاقة المستمرّة لصورة «الفنّان» الرومانسية حتّى في وقتنا الراهن.

يشدّد غرينبرغ على انبساط الرسم ـ «الانبساط الحتمي للسطح» ـ بما أنّ «الانبساط كان الشرط الوحيد الذي لا يتقاسمه الرسم مع أيّ فنٍّ آخر»، وكانت الحداثوية (في نظره) دافعًا يحدّد كلَّ وسيطٍ من خلال ما يحوزه هو، وهو فحسب، وما يميزه بالتبعية عن أيّ وسيطٍ

آخر. من العسير أن نفكّر في أيّ شيءٍ أكثر فرادةً للرسم من ضربة الفرشاة ـ حتّى إذا ما كان الافتقار إلى ضربات الفرشاة خاصّيةً لرسمٍ من نوعٍ معيّن، على عكس الشِعر (أو على الأقل الشِعر الغربي ـ فالشِعر الشرقي هو بالطبع أمرٌ آخر)، الذي يفتقر إلى ضربات الفرشاة لاعتباراتٍ تتعلّق بالنوع الفني. وهي اعتباراتٌ ضئيلة. الأمر هو أنّ غرينبرغ يحدّد بنيةً سرديةً، وهي متواصلةٌ بصورةٍ طبيعيةٍ مع السردية الفازارية، لكنّها سرديةٌ يصبح فيها ببطءٍ جوهرُ الفن موضوعًا للفن. حدث الأمر بصورةٍ خفية، من دون أولئك الذين تأثّروا بما يمكننا أن نتحدّث عنه على خطى البروفسور كواين (Quine)، بأنه ارتقاء لوسائل الإعلام، مدركين أنّهم فعلوا ذلك. «استهلّ مانيه الحداثوية» جملةٌ تشبه كثيرًا جملة «افتتح بترارك عصر النهضة» التي أعتبرها جملةً سردية، وهي موسومةٌ بواقع أنّ مانيه ما كان يعلم، ولا يزيد عنه بترارك علمًا، أنّه فعل ما فعله بموجب هذه الأوصاف التاريخية الحاسمة. تحقّق ارتقاءٌ إلى مستوًى جديدٍ من الوعي من دون أن يدرك أولئك الذين قاموا به بالضرورة أنّهم فعلوا ذلك. لقد كانوا يثوّرون سرديةً اعتقدوا أنّهم يواصلونها. «يتواصل الفن في ظلّ الحداثوية كما كان الأمر في الماضي إلى حدٍّ بعيد».

لقد بلغت الحداثوية نهايةً حينما لم تعد المعضلة التي اعترف بها غرينبرغ بين الأعمال الفنّية والأشياء الواقعية المحض قابلةً لأن يُعبّر عنها بعباراتٍ بصرية، وحينما أصبح إلزاميًا التخلّي عن الجماليات المادّية لمصلحة جماليات المعنى. وقد أتى هذا، مجدّدًا في نظري، مع ظهور البوب. وإلى حدٍّ كبيرٍ بالطريقة التي تعرّضت

فيها الحداثوية للمقاومة في مرحلتها الأولى بزعم أنّ ممارسيها كانوا غير قادرين على الرسم، لم يدرك غرينبرغ ما بعد الحداثوية باعتبارها بداية حقبةٍ جديدة، بل باعتبارها ومضةً في التاريخ المادي للفن الذي كانت حلقته التالية عوضًا عن ذلك تجريدًا ما بعد تصويري. لكن ربّما ليس هنالك ما هو أفضل من تراجع قابلية تطبيق نظرية الجمالية الكلاسيكية على فن اللحظة الراهنة لتحديد الانتقال من الحداثوية إلى عصرنا الراهن. وسأعود إذًا إلى هذا لاحقًا.



صندوقٌ وصوت صُنعه (1961) لروبرت موريس. بالإذن من: SEATTLE)
ART MUSEUM AND MR. AND MRS. BAGLEY WRIGHT).
حقوق الصورة: (PAUL MACAPIA)

الفصل الخامس

من الجماليات إلى النقد الفني

أبدأ بذكر مقطعٍ من المؤلَّف الفلسفي المهمّ لآرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer) **العالم إرادةً وتمثّلًا** (*The World as Will and Idea*)، الذي يتحدّث فيه عن العلاقة، كما يراها، بين قيمتين متناقضتين هما الجمال والمنفعة. وهو يناقش الفكرة الرومانسية للعبقرية التي يعرّفها بأنها العقل الذي يعمل باستقلاليةٍ عن الإرادة، بحيث إن «نتاجات العبقرية لا تخدم أي هدفٍ نفعي»:

> قد يكون عمل العبقري موسيقى أو فلسفةً أو رسمًا أو شعرًا، وهو ليس شيئًا للنفع أو الربح. وأن يكون غير نفعي وغير ربحي هو إحدى خصائص أعمال العبقري، إنّه شهادة نبالتها. فكلّ الأعمال البشرية الأخرى لا توجد إلّا من أجل الحفاظ على وجودنا وإعانته، ووحدها الأعمال التي تناقَش هنا لا تفعل ذلك، إنّها توجد لذاتها فحسب، وينبغي أن يُنظر إليها بهذا المعنى بوصفها زهرة... الوجود. تبتهج قلوبنا إذًا بالتمتّع بها، لأنّنا نخرج من الجوّ الأرضي الثقيل للحاجة والرغبة[79].

---

(79) انظر:

Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E. F. G. Payne (New York: Hafner Publishing Company, 1958), 2: 388.

الإحالات كافة إلى شوبنهاور هي إلى هذا النصّ، إلّا إذا ذُكر غير ذلك.

إن هـذا التميز البليغ، المذكور في واحـدٍ من أهـمّ أعمال الجماليات الفلسفية، بين الاعتبارات الجمالية والعملية، نزع إلى تسفيه أيّ ميلٍ إلى السؤال عن المنفعة العملية للتجربة الجمالية ذاتها. لأنّ أسئلة الطابع العملي تتحدّد بالفوائد التي قد تتحقّق لفردٍ أو جماعة ـ وهو ما يشير إليه شوبنهاور باعتباره الإرادة ـ لكنّ كانط يكتب في العمل الذي أحدث تقليدًا ضمّ شوبنهاور وامتدّ، ويمتدّ، جيّدًا إلى العصر الحديث، أنّ «التذوّق هو ملَكة الحكم على موضوعٍ أو على طريقة تمثيله بإرضاءٍ **غير ذي فائدةٍ** كليًّا أو عدم إرضاء. إنّ موضوع مثل هذا الإرضاء هو ما يسمّى **الجميل**»[80].

لقد ادّعـى شوبنهاور أنّنا، على غرار الطريقة التي تُفصَل فيها الجماليات عن المنفعة، «نـادرًا ما نرى النافع مرتبطًا بالجميل... المباني الأكثر جمالًا ليست المباني النافعة، ومعبدٌ ما ليس بيتًا للسكن». لم تكن الحداثوية أشدّ صرامةً من ذلك. يعرض متحف الفن الحديث أشياء معترفًا بنفعها، تقدّم مثالًا على مبدأ الأسلوب الجمالي الرفيع، إذ تعرض مجموعة بارنز (Barnes collection) وسط تحف اللوحات والمنحوتات أشياء ذات نفعٍ لا تخطئه العين. يبدو أثاثُ طائفة الهزّازين (Shakers) وقد دمج بوضوحٍ الجمال بالمنفعة. وعلى رغم ذلك، قد يسأل شوبنهاور عن مدى ارتباط الجمال بالمنفعة، إذ قد يعتبر بعضهم أنّ شمعة الإشعال شيءٌ جميل، بسطوحها المخرّشة والصقيلة وروعة التوزيع المتناسب بين المعدن والخزف فيها، لكنّها

---

(80) Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. J. M. Bernard (New York: Hafner Publishing Company, 1951), 45.

بجمالها لن تلبّي الفائدة المرجوّة من وجود شمعات الإشعال: إن كنت مهتمًّا بالحصول على واحدةٍ تصلح للعمل، فستكون مسألة جمالها خارج الموضوع، لأنّ الحكم على جمالها سيكون، بحسب كانط، بمثابة «موضوع إرضاءٍ غير ذي فائدةٍ بالكامل»، طالما أنّ «كلّ فائدةٍ تُفسد حكم التذوق»[81]. والسؤال المحيّر سيكون بالتأكيد: أيّ نوعٍ من الإرضاء سيكون ذلك؟ ولماذا يتشكّل الإرضاء إن لم تكن هنالك فائدةٌ لتلبّى؟

لنتابع كانط في حديثه كما لو أنّ هنالك نوعًا من الإرضاء في ذاته (an sich)، هو نسيب فلسفي بعيدٌ للشيء في ذاته. وتمامًا مثلما يوجد الشيء في ذاته باستقلاليةٍ عمّا عداه، فالإرضاء في ذاته يعتمد، مثلما أكّد ذلك علماء الجمال الكلاسيكيون، على عدم وجود فائدةٍ عمليةٍ وعدم إمكان تلبيتها. يتبع ذلك مباشرةً بالطبع أنّ الاعتبارات الجمالية مستبعدةٌ من عالم الوظيفة والفائدة، وهي نتيجةٌ هائلةٌ اعتُمدت لتبرير إقصاء التزيين والزخرفة عن ميدان التصميم المعماري وإقصاء دعم الفن عن الميزانية الفيدرالية، لأنه غير ضروري، طالما أنّ أعمال الفن تندرج ضمن فئة الجمالي. ومثل الجمال (المحدود) لشمعة الإشعال، قد يكون الجمال منتَجًا عَرَضيًّا للسمات، يكون لكلٍّ منها تبريرٌ عمليٌّ واضحٌ ووجيه. ولكنّ الجمال لا يؤدّي دورًا إضافيًّا في تفسير كيفية عمل شمعة الإشعال.

ما من تمايزٍ على وجه الخصوص بين الجمال الطبيعي والجمال الفني عند كانط: «الطبيعة جميلةٌ لأنّها تشبه الفن، ولا يمكن أن يُدعى

---

(81) المصدر السابق، 58.

الفن جميلًا إلّا إذا أدركنا أنه فنٌّ، في حين أنّه لا يزال يشبه الطبيعة»[82].
إذًا، قد يكون الحكم الجمالي غير متغيّر، سواءٌ أتعلّق الأمر بالفن الجميل أم بالجمال الطبيعي، وعلى رغم أنّنا قد نكون مخطئين في حالة الإيهام حول ما إذا كان فنًّا أم لا، فلسنا مخطئين في مسألة جماله ـ «يجب أن يشبه الفن الجميل الطبيعة». أمّا شوبنهاور، ولتشديده على العبقرية، فيرى التمايز بين الجمال والمنفعة في المواضيع التي لا تُنسب عادةً إلى العبقرية: «الأشجار الباسقة والجميلة لا تحمل ثمارًا، والأشجار المثمرة صغيرةٌ وقبيحةٌ وغير مكتملة النمو. زهرة الحديقة المضاعفة ليست مثمرة، لكنّ الزهرة الصغيرة والبرّية العديمة الرائحة في أغلب الأحيان تكون مثمرة». هنالك أمرٌ مفزعٌ في هذا المسار من التفكير، كأنّه يريد ربط الفائدة بالبساطة، إن لم يكن بالقبح. ربّما نستطيع التوصّل إلى معنى ما هو مفزعٌ في طريقة تفكير شوبنهاور إذا أخذنا في الحسبان التعارض في اللغة الألمانية بين **حسَن** (gut) **وسيّئ** (schlecht)، وهو يختلف عن التعارض بين **خير** (gut) **وشرّ** (böse). فلفظة «حسن» تتعارض مع كلٍّ من «سيّئ» و«شرّ»، ونيتشه الذي كان تلميذًا نجيبًا لشوبنهاور، بيّن لنا في **جينيالوجيا الأخلاق** (*Genealogy of Morals*) كيف أنّ لفظة «خير» مخصّصةٌ لما ادّعى السادة أنّهم عليه بفضل السمات التي تعرّفهم ـ سماتٌ سمّاها العبيد بالطبع «شرّيرة». لكنّهم على الأقل لم يكونوا سيّئين كالعبيد الذين كانوا المعادل البشري لـ «صغيرة وقبيحة وغير مكتملة النمو». بيد أنّ اهتمامي يكمن في استخلاص الفكرة، الشائعة عند كانط وشوبنهاور،

---

(82) المصدر السابق، 149.

التي مفادها أنّه ليس هنالك خطٌ خاصٌّ يفصل بين الجميل في الفن وفي الطبيعة. لأنّ هذا يقود، عبر دربٍ مهّده أولئك الذين اعتمدوا التمايز بين الجمال والمنفعة بوصفه حقيقةً عميقة، من الجماليات الفلسفية إلى شكلٍ واسع النفوذ من ممارسة النقد الفني، مفسَّرٍ بأنه تمايز الفن الجيّد عن الفن الرديء. وفي كلّ الحالات، لا يوجد شيء، عدا معرفةَ أنّ ما يختبره المرء هو فن، يميّز ما دعاه غرينبرغ «النوعية في الفن»[83] عن الجميل في الطبيعة: الفن الجميل حسن. وإذا ما افتقر الفن إلى الجمال أو «النوعية»، فهو سيئ.

ينبغي أن يبدو التوصيف «معرفة أنّ ما يختبره المرء هو فن» تحذيرًا بأنّه إذا كان الجميل غير متغيّرٍ بالنسبة إلى الأعمال الفنية وأشياء أخرى، فالجمال لا يشكّل جزءًا من مفهوم الفن، على رغم أنّه كان سيعتَبر في زمن كانط بمثابة أمرٍ طبيعي أن تهدف الأعمال الفنّية كفئةٍ إلى الجمال، وأنّ الجمال متضمَّنٌ في وجودها، ولو أخفقت في تحقيق هدفها[84]. لنأخذ في الحسبان مرّةً أخرى مثال شمعة الإشعال المعروضة. لم تكن شمعات الإشعال موجودةً زمن كانط، ولم يكن ممكنًا، بعكس الواقع التاريخي، أن تكون أعمالًا فنيةً لو كانت موجودةً. لم يكن ممكنًا أن توجد لأنّ حالة الخزف الصناعي والتعدين لم تكن متطوّرةً بما يكفي لإنتاجها، بمعزلٍ تمامًا عن واقع أنّ الآلية التي أوجدت شمعة الإشعال ـ محرّك الاحتراق الداخلي ـ

---

(83) Greenberg, «The Identity of Art,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.

(84) كان بوسع الفن أن ينجح في تحقيق الغاية عينها التي يعترف بها كانط، أعني «الجليل». لكن مرّةً أخرى، يقاطع مفهوم الجلالة التمييز بين الفن والطبيعة.

لم تكن قد خطرت على البال بعد. على رغم ذلك، لنتخيّل أنّ شمعة إشعالٍ تسلّلت في تشوّهٍ زمنيٍّ ووجدها حطّابٌ على مشارف مدينة كونيغسبرغ (Koenigsburg) في عام 1790. إنها لن تكون قادرةً على تحقيق أيّ فائدة في ذاك الوقت، لأنّ كلّ الأشياء (Zeugganz) التي يمكن أن تحقّقها لن تكون في موضعها لقرنٍ ونصف القرن من الزمن، ومن ثمّ لن تكون لها قيمةٌ إلّا باعتبارها تحفةً غريبة تُنسب إليها صفاتٌ سحرية، مثل جوز الهند الذي نادرًا ما كان يُجرف إلى السواحل الأوروبية في القرن السادس عشر. قد تجد شمعة الإشعال التي غيّر الزمن موضعها مكانًا في حجرة العجائب (Wunderkammer) الخاصّة بفريدريك الأكبر (Frederick the Great)، حيث تكون موضوع تأمّلٍ غير مفيدٍ بالضرورة لأنّه لم يكن هنالك شيءٌ آخر يفعله المرء حيالها سوى التأمّل، ربّما باستثناء استعمالها بمثابة ثقّالة ورق. لكنّها ستكون ملائمةً تمامًا لتوصيف كانط الجمال بأنه «غائية من دون غايةٍ خاصّة»: ربّما ستبدو مفيدةً جدًّا بحيث لا تنفع للتزيين، ولكن لا يستطيع المرء أن يتخيّل كيف.

في كلّ الحالات ونظرًا إلى حالة الفن، لم يكن بإمكان شمعة إشعالٍ أن تكون عملًا فنيًّا في عام 1790. واليوم، في أعقاب ثورةٍ نشأت عن شقاوةٍ لمارسيل دوشان (Marcel Duchamp) بحدود عام 1917، بات بوسعها أن تكون عملًا فنيًّا وإن لم يكن ذلك لأسبابٍ تتعلّق بجمالها. لقد كانت الأشياء الجاهزة (ready-mades) تستحوذ على دوشان، وذلك بالضبط بسبب خلوّها من أيّ خصائص جمالية، ولقد بيّن أنّها إذا كانت فنًّا ولكنّها ليست جميلة، فالجمال بالفعل

لا يستطيع أن يشكّل أيّ سمةٍ محدّدةٍ للفن. يجدر بالمرء أن يقول إنّ الاعتراف بذلك هو ما يضع اليوم خطًّا فاصلًا بهذه الحدّة بين الجماليات التقليدية وفلسفة الفن، في الواقع ممارسة الفن. كان ذلك الخطّ بالطبع باهتًا للغاية في الوعي العامّ عندما فكّر دوشان في عرض حوضٍ للتبوّل في معرضٍ عام 1917 لجمعية الفنّانين المستقلّين (Society of Independent Artists)، بإمضاءٍ مزيّف وتحت عنوان **الحوض** (*Fountain*). وحتّى أعضاء من دائرة دوشان القريبة، مثل والتر أرينسبرغ (Walter Arensberg)، اعتقدوا أنّ دوشان كان يجذب الانتباه إلى الجمال الأبيض اللامع لحوض التبوّل. كما لو أنّ فنّانًا، تمثّل جدول أعماله الفلسفي جزئيًّا في إخراج الجمالي من الفني، عازمٌ على اختزال الأعمال الفنية بمواضيع جمالية، على طريقة كانط أو شوبنهاور! هنالك نقاشٌ مسجّلٌ بين أرينسبرغ والفنّان جورج بيلوز (George Bellows) في عام 1917، وفيه قال الأوّل: «إنّ شكلًا جميلًا قد انكشف، متحرّرًا من غايته الوظيفية، هنالك رجلٌ قدّم بوضوحٍ مساهمةً جمالية»[85]. ولكن في عام 1962، كتب دوشان لهانز ريشتر (Hans Richter): «عندما اكتشفتُ الأشياء الجاهزة، فكّرتُ في تثبيط الجماليات... ألقيتُ حامل القارورة وحوض التبوّل في وجوههم بمثابة تحدٍّ، وهم الآن معجبون بهما لحسنهما الجمالي»[86].

---

(85) Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, 313-314.

(86) Marcel Duchamp, «Letter to Hans Richter, 1962,» in Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames and Hudson, 1966), 313-314.

إنّ غرينبرغ، وهو من دون منازعٍ الناقد الفنيّ الكانطي الأكثر أهمّيةً في عصرنا، لم يجد فائدةً تُذكر في دوشان بصفته فنّانًا ولم يصبر عليه كثيرًا، وأودّ مناقشة إنجاز غرينبرغ في مواجهة خلفية التمايز الذي أعتبره حاسمًا بين المواضيع الجمالية والأعمال الفنية وجعله دوشان مركزيًا لمشروعه، غير أنّ غرينبرغ قلّما أولاه اهتمامًا باعتباره مهمًّا فلسفيًا. كان ذوق كانط رديئًا، كما يسلّم غرينبرغ، كما كانت خبرته في الفنّ ضئيلة، «غير أنّ قدرته على التجريد مكّنته، على رغم **الزلّات** العديدة، من أن يوطّد في مؤلَّفه **نقد ملكة الحكم الجمالي** (*Critique of Aesthetic Judgment*) الأساسَ الأكثر إرضاءً للجماليات التي نملكها حتّى الآن»[87]. وإنّني حريصٌ على مناقشة غرينبرغ من هذه الزاوية، لأنّ طريقته في ممارسة النقد الفني قد أصبحت إشكاليةً إلى أقصى الحدود في عالم فنٍّ حدّده تقريبًا دوشان بأنه مفكّره المبدع. إنّ فلسفة غرينبرغ الجمالية قد مضى بها هيلتون كريمر (Hilton Kramer) وكتّاب مجلّته **ذا نيو كرايتيريان**، وهي تتمحوّر على وجه الدقّة حول قضية «النوعية في الفن» والتي يماهي كريمر بشكلٍ خاصٍّ بينها وبين النوعية الجمالية، إلّا أنّ دوشان وأتباعه ـ ويجب أن أعدّ نفسي منهم ـ سيماهونها بطريقةٍ أخرى. لست متيقّنًا من أنّ بوسع المرء الخروج بنوعٍ من «نظرية مجالٍ موحّدةٍ للجودة الفنية»، أو إذا ما كان بوسعه تفسير الجودة الجمالية لأعمالٍ ثمّنها غرينبرغ لجودتها الجمالية بمصطلحاتٍ أخرى. ولكنّني أعرف على الأقلّ أنّ استبعاد

(87) Greenberg, «Review of *Piero della Francesca* and *The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson,» *The Collected Essays and Criticism*, 3: 249.

أعمالٍ تفتقر إلى الجودة الجمالية بمصطلحات غرينبرغ بوصفها رديئةً جماليًّا هو ممارسةٌ نقديةٌ رديئة. إذا لم توجد نظرية موحدّة، فالنقد الفني ممارسةٌ جدّ منقسمة. ولم يُبتّ بعد في مسألة إذا ما كان عليها كذلك أن تكون ممارسةً نزاعيةً أساسًا، ولعلّ تفحّصًا محكمًا للطريقة التي سعى بها غرينبرغ إلى تأسيس ممارسته النقدية على الجماليات الكانطية ييسّر البتّ في الأمر. لكنّ وجود ذلك النزاع يمنحنا سببًا لتفحّص الخلفية في النظرية الجمالية التي تنبثق منها: إنّ نظريةً تستتبع نزاعًا في التطبيق ينبغي أن تكون هي نفسها نظريةً نزاعية، تمامًا مثلما تكون مجموعة مسلّماتٍ غيرَ متّسقةٍ إذا استتبعت تناقضًا. حجبت النزاعَ حادثةٌ تاريخية وهي صياغة الجماليات باعتبارها اختصاصًا في زمنٍ كان فيه الفن مستقرًّا بشكلٍ غير معهودٍ في ممارسته ومفهومه طوال عدة قرون، وحيث كانت مثل هذه الثورات في الفن قد حدثت في طبيعة الارتدادات إلى أوضاعٍ سابقة ـ من الروكوكو إلى الكلاسيكية المحدثة في زمن كانط، ومن الرومانسية إلى ما قبل الرفائيلية في زمن شوبنهاور. لقد بدأت الحداثوية خفيةً في ثمانينيات القرن التاسع عشر، لكنّها لم تُكره الجماليين بخاصيةٍ على إعادة التفكير في تمييزاتهم التي تلاءمت من دون صعوباتٍ تُذكر مع سيزان وكاندنسكي وأمكنها حتّى، كما رأينا، أن تتلاءم مع دوشان. يبدو أنّ الجماليات قاصرةٌ على نحوٍ متزايدٍ عن التعامل مع الفن بعد الستينيات، مع «الفن بعد نهاية الفن» كما سمّيتُه في موضعٍ سابق ـ وثمة علامةٌ على ذلك تتمثّل في الاستعداد الأوّلي لرفض اعتبار الفن اللاجمالي أو المناهض للجمال فنًّا أصلًا. كان ذلك موازيًا لردّ

فعلٍ لا يعتبر الفن التجريدي فنًّا أصلًا، وكان على غرينبرغ التصدّي له بصفته مدافعًا عن التجريد. وقد تمّ تخطّي تلك الأزمة العابرة بمراجعة النظرية التي تعتبر أنّ على الفن أن يكون محاكيًا، وهي نقلةٌ موفقةٌ يسّرتها على وجه التحديد الجماليات الكلاسيكية من خلال التمييز الواهي الذي ألحّت عليه بين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وهو ما يترك المجال مفتوحًا الآن لمسألة كون النوعية الجمالية هي كلّ ما يهم. لكن لم يكن ممكنًا الاحتكام إلى النظرية الجمالية الكلاسيكية مع «الفن بعد نهاية الفن»، وذلك تحديدًا لأنّه بدا مستخفًّا بالنوعية الجمالية كليًّا: لقد استند رفض تسميته فنًّا إلى الجماليات الكلاسيكية تحديدًا. وحالما توطّد وضعه كفن، كان من الواضح تمامًا أنّ علم الجمال كنظريّةٍ في حاجةٍ ماسّةٍ إلى الإصلاح إن كان عليه أن يساعد في التعامل مع الفن بالإطلاق. وسيعني ذلك في رأيي ترميمًا شاملًا للتمييز بين الجمالي والعملي كأساسٍ افتراضيٍّ للتخصّص. لكن فلْنعدْ إلى نقد الفن القائم على الجماليات، وإلى آراء كليمنت غرينبرغ.

لقد استمدّ غرينبرغ مبدأين من قراءته كانط. استند الأوّل إلى صياغةٍ شهيرة للعلاقة بين حكم الجمال وتطبيق القواعد. «إنّ مفهوم الفن الجميل لا يسمح للحكم على جمال منتَجٍ ما بأنّ يكون مستمدًّا من أيّ قاعدةٍ تتأسّس على تصوّرٍ عن الطريقة التي يكون بها المنتَج ممكنًا. إذًا، الفن الجميل لا يستطيع بنفسه وضع القاعدة التي يمكن أن يتحقّق وفقها منتجه»[88]. إنّ الحكم النقدي، في نظر غرينبرغ،

(88) Kant, *Critique of Judgment*, 150.

يشتغل بإبطال القاعدة: «ليس بإمكان الخطاب أو المنطق التثبّت من النوعية في الفن ولا إثباتها. الخبرة وحدها هي التي تحكم في هذا المجال ـ وخبرة الخبرة إذا جاز القول. هذا كلّ ما استنتجه فلاسفة الفن الجدّيون منذ إيمانويل كانط»[89].

إذًا، «الأساس الأكثر إرضاءً للجماليات الذي لدينا حتى الآن» لم يكن شيئًا أقلّ من الأساس الأكثر إرضاءً لنقد الفن كما اعتقد غرينبرغ أنّـه يمارسه. لقد أنعم غرينبرغ على نفسه بالتذوّق الجيّد، وهي مسألة مزاجٍ في أحد جوانبها وتجربة في جانبٍ آخر. «تميل العين الخبيرة دائمًا نحو ما هو جيّدٌ في الفن حُكمًا وقطعًا، تلتقطه، وسيثير استياءها كلّ ما عداه»[90]. سيثير استياءها، باختصار، كلّ ما هو أقلّ من الإرضاء في ذاته. على الناقد الفني الكانطي، مدفوعًا للإجابة عن سؤال بماذا يفيد الفن ـ ماذا الذي ينفع فيه الفن ـ أن يحرف السؤال بوصفه انعكاسًا لسوء فهمٍ فلسفي. «ما هي علاقة الجانب العملي بالفن؟» هو ردٌّ خطابيٌّ سريعٌ لأولئك المقتنعين بأنّ الفن يوجد من أجل الإرضاء الجمالي وحده ـ للإرضاء في ذاته. إذًا، الهوّة المنطقية التي تفصل الجمالي عن العملي هي عينها التي تفصل الفن عن أيّ شيءٍ نافع. والجماليات وقد أفاد علم الجمال الكانطي الناقدَ الفني المحافظ المعاصر كثيرًا في استبعاد أيّ طموحاتٍ أداتية، باعتبارها لا تتّصل بالفن، قد تكون لدى الفنّانين من أجل وضع الفن في خدمة

---

(89) Greenberg, «The Identity of Art,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.

(90) المصدر السابق، 120.

هذه المصلحة الإنسانية أو تلك، وبالأخصّ المصالح السياسية. «ما هي علاقة الفن بالسياسة؟» يسأل الناقد المحافظ، كما لو كان السؤال خطابيًّا والإجابة «لا شيء!» ـ يقينٌ مفروغٌ منه.

يستمدّ المبدأ الكانطي الثاني لدى غرينبرغ من العقل العميق في نسق كانط أنّ الجمالي معزولٌ بصرامةٍ عن العملي. ذلك لأنّ الحكم على الجمال لا بدّ من أن يكون كليًّا بصورةٍ ضمنية، وستكون الكلّية غير متوافقةٍ مع المصلحة، واستتباعًا لذلك مع العملية. «في كلّ الأحكام التي نصف بها أيّ شيءٍ بصفته جميلًا، نحن لا نسمح لأيّ امرئٍ بأن يكون ذا رأيٍ آخر»، يكتب كانط، لا بمثابة توقّعٍ بأنّ «كلّ امرئٍ **سوف** يتّفق مع حكمي، بل **ينبغي** عليه ذلك»[91]. يورد كانط تصوّرًا خاصًّا لما يسمّيه «كلّيةً ذاتية»، تؤسّس نفسها على التسليم بنوعٍ معيّنٍ من **الحسّ المشترك** (sensus communis)، يسمح بدوره بتكافؤٍ معيّنٍ في نسقه في الشكل بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. استمدّ غرينبرغ من الكلّية الضمنية للأحكام الجمالية أطروحةً مفادها أنّ الفن هو كلٌّ من جزء. وانهمك على وجه الخصوص في إثبات عدم وجود أيّ اختلافٍ في اختبارنا الجمالي للفن التجريدي مقابل الفن التمثيلي. ولنتذكّر أنّه كان يكتب في زمنٍ لم يكن النقّاد فيه متيقّنين كفايةً من الرسم التجريدي بحيث كانوا مستعدّين للجدال في أنّ اختباره كان مختلفًا عينيًّا عن اختبار الفن التمثيلي. وقد كتب في عام 1961:

> إنّ الخبرة نفسها ـ والخبرة هي محكمة الاستئناف الوحيدة في الفن ـ قد أظهرت أنّ هنالك جيّدًا وسيّئًا في الفن التجريدي. وقد كشفت كذلك

---

(91) Kant, *Critique of Judgment*, 76.

أنّ الجيّد في نوعٍ واحدٍ من الفن يشبه في واقع الأمر دائمًا الجيّد في كلّ أنواع الفنّ الأخرى أكثر ممّا يشبه السيئ في نوعه الخاصّ. وخلف كلّ الاختلافات الظاهرية، توجد في عملٍ جيّدٍ لموندريان أو عملٍ جيّدٍ لبولوك قواسم مشتركة مع عملٍ جيّدٍ لفيرمير (Vermeer) أكثر ممّا لديهما قواسم مشتركة مع عملٍ سيئٍ لدالي (Dali). [ليس هنالك أعمالٌ جيّدةٌ لدى دالي بالنسبة إلى غرينبرغ]. وهنالك كثيرٌ من القواسم المشتركة بين عملٍ سيئٍ لدالي لا مع عملٍ سيئٍ لماكسفيلد باريش (Maxfield Parrish) فحسب، بل كذلك مع لوحةٍ تجريديةٍ سيئة[92].

ويواصل غرينبرغ القول إنّ الأشخاص الذين لا يبذلون جهدًا لاختبار الفن التجريدي أو تذوّقه «لا يملكون الحقّ في إبداء رأيهم بأيّ نوعٍ من أنواع الفن ـ ناهيك بالفن التجريدي». لا يملكون ذلك الحقّ لأنّهم «لم يتكبّدوا عناء مراكمة خبرةٍ كافيةٍ منه، ولا يشكّل فارقًا في هذا الصدد مدى الخبرة التي يمتلكونها في مجالات الفن الأخرى». كي نكون مهتمّين جديًّا بالفن، مثلما تمكننا إعادة صياغة قول غرينبرغ، علينا أن نكون مهتمّين جديًّا بالجيّد في الفن. [أن نهتمّ] «ليس بالفن الصيني أو الغربي أو التمثيلي كلًّا، بل بالجيّد فيه فحسب». ومبدأ غرينبرغ الثاني يستتبع أنّ «العين الخبيرة» تستطيع أن تلتقط الجيّد من السيئ في الفن مهما كان نوعه، بمعزلٍ عن أيّ معرفةٍ خاصّةٍ بظروف الإنتاج في الموروث الذي ينتمي إليه الفن. أينما حلّ صاحب العين الخبيرة، فهو على الصعيد الجمالي في بيته. مؤخّرًا، تباهى أمين متحفٍ جدّ معروفٍ بأنّه استطاع من دون معرفة أيّ شيءٍ

(92) Greenberg, «The Identity of Art,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.

عن الفن الأفريقي أن يميّز الجيّد والأجود والأكثر جودةً بفضل عينه الخبيرة وحدها.

استمدّ غرينبرغ قوّته وضعفه باعتباره ناقدًا من هذين المبدأين. على سبيل المثال، كانت ثقته بأنّ الجيّد في الفن هو عينه في كلّ مكانٍ دائمًا تكمن وراء انفتاحه على الجودة التي عمي الآخرون عنها في ذلك الوقت إلى حدٍّ كبير، وهي تفسّر توصيفه المبكّر لجاكسون بولوك بأنه رسّام عظيم. لم يكن هنالك كثيرٌ في طريقة إنتاج الرسم التجريدي في الأربعينيات، ما يُعدُّ المرء لأعمال بولوك، لكنّ القدرة على الإحساس بجودته الفنية ـ وحتّى التصريح بعظَمته الفنية ـ في زمنٍ كان فيه هذا الرأي بعيدًا بالفعل عن النظرة المعتمدة، منحت غرينبرغ بأثرٍ رجعيٍّ أوراق اعتمادٍ من نوعٍ لا يتمتّع به إلّا قلّةٌ من النقاد. كما بات معيارًا لجودة الناقد أن يقوم باكتشافاتٍ من نوعٍ مشابه، وأدّى ذلك بشكلٍ حتميٍّ إلى نتائج ضارّةٍ في الممارسة النقدية اللاحقة: يفترض بالناقد/ الناقدة القيام باكتشافاتٍ للتحقّق من «عينه/ عينها الخبيرة»، وهذا ما يحدّد للناقد دور المناصر لهذا الفنان أو ذاك: إنّ مكانة المرء ناقدًا تصعد وتهبط مع سمعة الفنان الذي قامر الناقد بسمعته النقدية على جودة عمله. يتربّص الناقد في بحثه عن أوراق اعتمادٍ بمن هو غير معروفٍ أو غير معترفٍ به، ما يمنح إلى حدٍّ ما أملًا لصالة العرض المهمّشة، وللمواهب الجديدة، وللتاجر المغامر، ويمنع النظام الإنتاجي من التجمّد. وكان خلاف ذلك أن يعترف الناقد بأنّ عينه ليست جيّدةً كفايةً عندما ينتهي المطاف بالفنّان الذي يعارضه بأن يصبح جيّدًا أو حتّى عظيمًا. وبالطبع، يمكن أن يفسَّر هذا في كثيرٍ

من الأحيان في السطور عينها التي قدّمها غرينبرغ بخصوص مقاومة الفن التجريدي، حيث يمكن تقديم الحجج على أنّ الناقد العنيد ـ جون كاناداي (John Canaday) الرهيب من صحيفة **نيويورك تايمز** كمثالٍ على ذلك ـ لن يفتح عينيه بسبب نظريةٍ مسبقةٍ عمّا ينبغي أن يكون عليه الفن: أنّ عليه أن يكون تمثيليًّا على سبيل المثال. من سماهم غرينبرغ «خصوم الفن التجريدي» سيجادلون في أنّ خبرة الفن التجريدي ليست خبرةً فنيةً، «وأنّه لا يمكن تصنيف أعمال الفن التجريدي بوصفها فنًّا بالمعنى الصحيح»[93]. ويشعر المرء بحتمية أنّ بعض التعريفات المسبقة للفن على نحوٍ واضح قد وجدت، ومنعت أولئك المعادين للانطباعية من رؤية الجودة في تلك اللوحات، أو جعلت رؤية الجودة في الرسم ما بعد الانطباعي أمرًا مستحيلًا لأنّ الرسم غرائبيٌّ أو لأنّ الألوان اعتباطية. عاقبة ذلك هي أنّه إذا لم يفتح الناس أعينهم ولم يفتحوا، بالمقدار عينه من الأهمّية، عقولهم للسماح للعقل بالتأثّر بما تنقله العين الخبيرة، فلن تكون هنالك، تمامًا كما يقترح كانط، خلافاتٌ نهائية: «ليست النوعية في الفن مجرّد مسألة خبرةٍ خاصّة»، يكتب غرينبرغ. «هنالك إجماعٌ على الذوق. والذوق الأرفع هو ذوق أناسٍ من كلّ جيل، يكرّسون جلّ وقتهم وجهدهم للفن، وهذا الذوق الأرفع يتحوّل دائمًا ليصبح موضع إجماعٍ ضمن بعض الحدود في أحكامه». وإذا نمّى كلّ فردٍ عقلًا منفتحًا وبذل، إذا استعملنا عبارةً مفضّلةً من عباراته، ما يكفي من الجهد، فلن تكون هنالك خلافاتٌ نهائيةٌ عظمى.

---

(93) المصدر السابق، 4: 119.



إنّ فكرة وجود عقلٍ غير منغلقٍ بموجب النظرية، وثقةٍ بالخبرة البصرية الدائمة وحدها، تجد صورتها الكاريكاتورية تقريبًا في أسلوب غرينبرغ في مواجهة رسمٍ ما، ففي اجتماعٍ تأبينيٍّ بعد سنةٍ من وفاة غرينبرغ، وصف الرسّام جولَ أوليتسكي (Jules Olitski)، الذي غالبًا ما احتفى به غرينبرغ في سنواته الأخيرة باعتباره رسّامنا الأروع - زيارة مرسمٍ قام بها الناقد. كان غرينبرغ يدير ظهره للوحةٍ جديدةٍ حتى تستقرّ في موضعها، وبعد ذلك يستدير فجأةً حتّى يترك عينه الخبيرة تنظر إليها من دون أن يمنح عقله فرصةً لتدخّل نظرياتٍ مسبقةٍ فيه، كما لو أنّ هنالك سباقًا بين انتقال المنبّهات البصرية وسرعة التفكير. أو أنّه يغطّي عينيه إلى أن يحين زمن النظر. هنالك عددٌ لا يُحصى من مثل هذه النوادر معزو إلى غرينبرغ، وأصبح الأمر نوعًا من الموقف القياسي في المرسم وصالة العرض. وقد وصف توماس هوفينغ (Thomas Hoving) ما كان يفعله اثنان من كبار المقتنين في أثناء فترة عمله كمديرٍ لمتحف الميتروبوليتان للفن (Metropolitan Museum of Art) بتلك العبارات تمامًا - بورتريه **خوان دي باريخا** (*Juan de Pareja*) لفيلاسكيز (Velasquez)، **وإناء إفرونيوس** (*krater of Euphronios*) الذي أصبح معروفًا باعتباره «إناء المليون دولار» لدى المتحف، ولكن الذي دافع عنه هوفينغ بأنه أجمل عملٍ فنيٍّ رآه طوال سنوات خبرته. في الحالة الأولى، رفض النظر إلى اللّوحة قبل أن تصبح الإضاءة مضبوطةً تمامًا، وحينئذٍ علّق قائلًا: «اضربوني!»[94].

---

(94) Thomas Hoving, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art* (New York: Simon and Schuster, 1993), 256.

فمع إنارة العمل، يبدو أنّ الجمال ما قبل المفهومي غمر عينيه. أمّا الإناء، فلم ينظر إليه حتّى جُلب إلى ضوء النهار. وعلى أساس هذه النظرة الأولى، اتّخذ قرار اقتناء هذين العملين، وبينما لم يكن هنالك أيّ شكٍّ في أنّ هوفينغ كان بحاجةٍ إلى الحصول على نتيجة اختبارات صحّة المنشأ قبل المثول أمام مجلسه، فإنّ شهادة عينه الخبيرة هي التي احتُسبت له في النهاية.

لم يكن غرينبرغ سيصدِر أكثر من زمجرةٍ تفيد بنوعٍ من الموافقة أو الرفض. ففي حوارٍ صحافي متأخّر ـ وهو موجودٌ بالفعل في النصّ الختامي لكتاب **مجموعة المقالات والأعمال النقدية** (*The Collected Essays and Criticism*) ـ أدلى بلازمة المبدأ المتعلّق بسلطة الخبرة. وعندما طُلب منه أن يعلن معايير تحدّد الفارق بين الفن الثانوي والفن العظيم، لاحظ قائلًا: «هنالك معايير ولكن لا يمكن التعبير عنها بكلمات، مثلما لا يمكن التعبير عن الفارق بين الجيّد والسيئ في الفن بكلمات. إنّ الأعمال الفنية تنقلك إلى مدًى أرحب أو أضيق، وهذا كلّ شيء. حتّى الآن، كانت الكلمات عديمة الجدوى في المسألة... فلا أحد يوزّع التعليمات على الفن والفنّانين. عليك فحسب أن تنتظر وترى ما يجري ـ ما يفعله الفنّان»[95]. من المدهش أنّ غرينبرغ يرى الاستجابة النقدية بمثابة جزءٍ من الخلق الفني، وهو بالضبط ما سنتوقّعه من ريبته تجاه القواعد، وهذا في نهاية المطاف موقفٌ عمل عليه كانط بصدد العبقرية الفنية، مع التسليم بطبيعة الحال

---

(95) Greenberg, «Interview Conducted by Lily Leino,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 308.

بالفارق بين الذوق والعبقرية، بين ما يسميه كانط «ملَكة حكم لا ملكة إنتاج». كانت تعبيرات غرينبرغ الأحادية المقطع ـ استجاباتٌ حشوية تعبّر عنها كلماتٌ هي نفسها استجاباتٌ حشوية ـ المقابلَ لدى الناقد للإيماءة التصويرية المقبلة من الأحشاء في نوع الفن الذي لا بدّ من أن يماهي غرينبرغ به دائمًا: التعبيرية التجريدية، على رغم أنّه يتأسّف لهذا الأمر باعتباره وسمًا. بالكاد استطاع غرينبرغ إحراز سمعته العظيمة بصفته ناقدًا بالهمهمات والتجهّم. من المفيد قراءة استعراضه في تشرين الثاني/ نوفمبر 1943 لمعرض جاكسون بولوك الأوّل في «غاليري فن هذا القرن» لبيغي غوغنهايم، وقد شاهد بالطبع في ذلك الوقت مقدارًا معيّنًا من أعمال بولوك بفضل زياراتٍ لمرسمه لعلّها كانت شبيهةً جدًّا بتلك التي وصفها جول أوليتسكي، بشكلٍ مؤثّرٍ وهزلي، بعد مماته. لكنّه في استعراضه قدّم الأسباب التي تجعل رسم بولوك جيّدًا، ولو كان التحقّق من جودته وظيفةً من وظائف العين، وقد يضيف المرء، من دون اجتزاء نزرٍ يسيرٍ من أيّ فضلٍ يستحقّه، وظيفةً لحقيقة أنّ الآخرين الذين أعجبه ذوقهم ـ لي كراسنر (Lee Krasner) وهانز هوفمان (Hans Hoffman) وبيت موندريان وبيغي غوغنهايم نفسها ـ كانوا مجمعين على إعجابهم. وفي النهاية، كانت مهمّة الناقد أن يقول لنا ما هو جيّدٌ وما هو غير جيّد، مستندًا دائمًا إلى ما تحقّقه العين كنوعٍ من الحاسّة السابعة: حاسّة الجميل في الفن، معرفة أنّه فن. وإذا فكّرنا في هذا الأمر باعتباره ما أسمّيه **النقد القائم على الاستجابة**، عندها سيمضي النقّاد قُدُمًا بالموروث، محصّنين فلسفيًّا في ممارستهم أقلّ بكثير ممّا كان عليه غرينبرغ.

لقد توقّف غرينبرغ فعليًّا عن الكتابة النقدية في أواخر الستينيات، ومن العسير ألّا نفترض أنّه فعل ذلك لأنّ كامل ممارسته بصفته ناقدًا كانت عاجزةً عن إحراز اقتناءٍ صائبٍ ناجمٍ عن ممارسةٍ فنيةٍ يحكمها المبدأ الذي أوضحه أشدّ المفكّرين المتخصّصين بالفن تأثيرًا في تلك الحقبة، آندي ورهول وجوزيف بويس (Joseph Beuys)، بأنّ أيّ شيءٍ بإمكانه أن يكون عملًا فنيًّا، وبأنّه لا يوجد شكلٌ خاصٌّ ينبغي أن تبدو الأعمال الفنية عليه، وبأنّ كلّ شخصٍ يمكن أن يكون فنّانًا، وهي أطروحةٌ طوّرها ورهول في لوحاته المسمّاة الرسم بالأرقام والتي تبدو مثل ما يستطيع أيّ امرئٍ أن يقوم به. كان غرينبرغ، بحسب تذكّر وليام فيليبس (William Phillips)، من القائلين بشكلٍ متفرّدٍ بالمساواة بين البشر، واعتقدَ حقًّا أنّ بوسع أيّ شخصٍ أن يرسم، وقد حاول أن يجعل فيليبس يرسم إلى أن اعترض درب دروسه عدم قدرته على تحمّل رائحة الطلاء. ولقد سمعتُ أرملته تقرأ من رسالةٍ مؤثّرةٍ لكنّها تفتقر إلى الخبرة، كتبها في ثلاثينياته، تصف مجهوداته الشخصية الأولى في الرسم. لقد اعتقد أنّ عمله كان رائعًا، كتب لمراسله أنّ الرسم قد جاءه طبيعيًّا تمامًا مثل «المضاجعة». ولكنّه لم يكن من القائلين بالمساواة أنطولوجيًّا، وكان سيستبعد لوحات ورهول المسمّاة الرسم بالأرقام باعتبارها غير متّسقةٍ مع فلسفة الفن التي تعلّمها من كانط: قد تكون منجزةً باتّباع القواعد، بوضع الأحمر حيث تقول الأرقام إنّه ينبغي على المرء أن يفعل ذلك. وبطبيعة الحال، لم يكن ورهول يتبع أيّ قاعدةٍ خاصّةٍ في إبداع عمله، لكنّ اتّباعه القواعد في مجموعة الرسم بالأرقام وعرض النتيجة سيكون

متّسقًا تمامًا مع دوافعه كفنانٍ. وهو على الأرجح لم يقم بذلك، ولكن لنتخيل أنّه فعل فعرَض العمل، لن تكون العين، العين الخبيرة، قادرةً على إخبارنا أنّ فنانًا هو الذي ملأ الخلايا المرقمة طالما أنّ النتيجة ستشبه الأمر الحقيقي (شيءٌ بإمكان أيّ مواطن كبير السن أن يقوم به في بيته) وسيكون قد ورث الخصائص الجمالية التي كان يمتلكها الأخير، مهما كانت. وعلى رغم ذلك، سيكون لقطعةٍ ولوحة رسمٍ بالأرقام عاديةٍ لورهول خصائصُ فنيةٌ شديدةُ الاختلاف. ربّما يدلي ورهول بتصريحٍ مفاده أنّ أيّ امرئٍ يستطيع أن يكون فنّانًا، ربّما يسخر من فكرة أنّ على الرسم أن يكون شيئًا يُنتزع من روح الفنان. فجابي الترام السابق في مركز استجمام كبار السن الذي يرسم بالأرقام يتّبع ببساطةِ القواعد لصنع صورةٍ جميلة. ربّما يدلي ورهول، إن كان قد قرأ كانط، بتصريحٍ عن النقد الثالث بواسطة لوحات الرسم بالأرقام!

تأسّس فن البوب، أو معظمه، على الفن التجاري، على الرسوم التوضيحية والعلامات التجارية وتصميم الرزم والملصقات. ولدى الفنانين التجاريين المسؤولين عن هذه الصور الإعلانية النابضة بالحياة عيونٌ جيّدة. لقد كان ويلام دي كونينغ (Willem de Kooning) رسّام لافتات، ومن العسير أن نفترض أنّه لدى استحواذه على الأداة الخاصّة برسّام اللافتات لغايات الفن الجميل لم يستعمل أيضًا العين، التي جعلته ناجحًا كرسّام لافتات. ثمة حالةٌ مفيدةٌ معاكسةٌ لما سبق، هي الاستحواذ على الأداة واستعمال العين لدى واتو (Watteau) اللذين أدخِلا في مجموعته **حفلات مرحة** (*fêtes galantes*) عندما نفّذ لافتة متجرٍ لتاجره غيرسان (Gersaint)

عُلّقت بالفعل في واجهة صالة عرض الأخير لبعض الوقت، تعرض ما يشبه داخله، وكانت تلك اللوحة عمله الأخير، تحفته في واقع الأمر. إنّ **لافتة غيرسان** (*Ensigne de Gersaint*) هي مثالٌ معاكسٌ عرَضيٌّ للعقيدة الأولى في الجماليات، والتي مفادها أنّ الفن لا يفيد أيّ استخدامٍ عملي، ولعلّها تلائم تمامًا أعراف لافتات المتاجر في باريس القرن الثامن عشر. ولكنّ اهتمامي الوحيد هو اقتراح أنّ مثل هذه المجهودات التجارية قد انتقاها شخصٌ ذو عينٍ جيدةٍ، قال مواجهًا العلامة التجارية لحساء كامبل (Campbell) أو تصميم علبة بريللو مثلًا: «هذا هو!». لقد استحوذ الفنّانون الشعبيون في صنع نسخهم المطابقة للأصل على التصاميم التي كانت قد اجتازت اختبارًا جماليًّا من نوعٍ ما ـ جرى اختيارها لأنّه من المفترض بها أن تأسر العين، أو تنقل معلوماتٍ عن المنتج، أو أيًّا كان. لكنّ ما جعل فن البوب فنًّا رفيعًا أكثر من كونه فنًّا تجاريًّا، تعلّق عرَضيًّا فحسب بخصائص جماليةٍ تسبّبت في نجاحه كفنٍّ تجاري. إنّ النقد الفني لفن البوب، وهو نوعٌ من الفنّ لطالما وجدتُه مسمِّمًا، لا علاقة له بما وقعت عليه العين، طالما أنّ ذلك لم يفسّر سوى أهمّيته وقيمته كفنٍّ تجاري. والعين وحدها لم تستطع أن تفسّر الفارق.

لكنّ هذا يصحّ على معظم فن الستينيات والسبعينيات، والتسعينيات كذلك (كانت الثمانينيات لحظة تقهقرٍ بعض الشيء، لأنّ الرسم أعاد تأكيد ذاته باعتباره الأسلوب السائد في إبداع الفن). سيُلزَم الناقد الفني الكانطي بالصمت أو الغمغمة في وجه اللبّاد الممزّق أو الزجاج المهشّم، أو الرصاص المتناثر،

أو الخشب الرقائقي المشقّق، أو الأسلاك الملتوية بفجاجة، أو القماش القطني المتشبّع باللاتكس، أو الحبل المتشبّع بالفينيل، أو لافتات النيون، أو شاشات الفيديو، أو الأثداء الملطخة بالشوكولا، أو الزوجين المقيّدين، أو اللحم المقطّع، أو الملابس الممزّقة، أو المنزل المشطور والتي أُنجزت بها الصيغ الفنية في تلك السنوات وما بعدها.

لننظر في عملٍ مهمٍّ من الستينيات، وهو عمل روبرت موريس (Robert Morris) **صندوق وصوت صُنعه** *(Box with the Sound of Its Own Making)* (1961). إنّه مكعبٌ خشبيٌّ من أعمال النجارة غير المميّزة، يوجد في داخله شريطٌ سُجّل عليه ضجيج ضرب المطرقة والنشر الذي ترافق مع صنعه. يشبه الشريط ذاكرة خروج الصندوق إلى الوجود، وللعمل تعليقٌ على الأقلّ يطرحه حول مشكلة العقل ـ الجسد. لم يكن لدى غرينبرغ أيّ طريقةٍ للتعامل مع هذا العمل، وفي عام 1969 كتب ببلادةٍ تكاد تكون مبهرة:

إنّ الفن في أي وسيط، مختصَرًا في ما يفعله في تجريبه إياه، يخلق نفسه من خلال علاقاتٍ ونِسب. تعتمد نوعية الفن على العلاقات أو النِّسب الملهِمة والمحسوسة وليس على أيّ شيءٍ آخر. لا مهرب من ذلك. إذ إنّ صندوقًا بسيطًا ومن دون زخرفٍ بإمكانه أن ينجح بصفته فنًّا بفضل هذه الأشياء، وعندما يفشل كفنٍّ فلن يكون ذلك لأنّه صندوقٌ بسيط، بل لأنّ نِسَبه، أو حتّى حجمه، غير ملهمةٍ وغير محسوسة. والأمر عينه ينطبق على أعمال فن «البدعة»، مهما كان شكلها... ولا يجدي أيّ قدرٍ من البدعة الاستثنائية القابلة للوصف عندما لا نشعر بعلاقات العمل الداخلية، ولا تلهمنا ولا نكتشفها. بعبارةٍ أخرى، إنّ العمل الفني الأرفع،

سواءٌ أكان يرقص أم يشعّ أم ينفجر أم بالكاد يتدبّر أمره ليكون مرئيًا (أو مسموعًا أو قابلًا لفكّ رموزه)، يعرض «صِحّة الشكل»(96).

«وإلى هذا الحدّ»، يواصل غرينبرغ قائلًا: «يبقى الفن غير قابلٍ للتغيير... ولن يكون قادرًا أبدًا على أن يصبح ساري المفعول كفنٍّ إلّا من خلال النوعية»(97). إنّ عمل موريس متألّقٌ وملهَم، وله بالتأكيد «نوعيةٌ» باعتباره عملًا فنيًا، لكنّها بالكاد نوعيةٌ كما تحدّدها «صِحة الشكل». لقد شعر غرينبرغ بأنّ فن الستينيات كان، وراء المظاهر السطحية، متجانسًا بشكلٍ متفرّد، وحتّى رتيبًا. بل إنّه غامر بتحديد الأسلوب الضمني المشترَك بأنه ما «سيسمّيه فولفلين أسلوبًا خطيًّا»(98). إنّ نبرته في هذه المقالة الأخيرة لاذعةٌ وساخرةٌ ورافضة. كانت نوعَ الاستجابة التي نتعرّف إليها حالما تظهر لحظةٌ ثوريةٌ في الفن: الفنّانون يريدون أن يصدموا الجمهور، وقد نسوا كيف يرسمون، ويتصرّفون مثل الأولاد والبنات السيئين. وسواءٌ أكان ذلك يحتسَب له أم لا، فهو لم يغيّر رأيه طوال الثلاثين سنة الأخيرة من حياته. لقد سمعته يقول هذه الأشياء عينها في عام 1992. لقد مرّ الفن بلحظةٍ ثورية، لحظةٍ أبطلت إلى الأبد الانتقال السهل من الجماليات إلى نقد الفن. ولم يعد ممكنًا أن يرتبط الاثنان مجدّدًا إلّا بمراجعة الجماليات باعتبارها تخصّصًا في ضوء التغيّرات في الممارسة النقدية، وهي تغيّراتٌ فرضتها ثورة الستينيات.

---

(96) Greenberg, «Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 300.

(97) المصدر السابق، 301.

(98) المصدر السابق، 294.

أودّ هنا أن أقول شيئًا عن المبدأ الكانطي الثاني لدى غرينبرغ، وهو المبدأ الذي جرّ النقدية إلى نوع من المشكلات التي جرّها إليها المبدأ الأول، على رغم أنّ هذا لم يصبح واضحًا تمامًا إلّا بعد بضع سنوات. يؤكّد هذا المبدأ «ثبات الفن»، وهو ما أقرّه غرينبرغ في لقاءٍ صحافي في عام 1969. لقد أراد التسليم بأنّ الذوق الأميركي قد نضج عبر السنين، «لكنّه أصرّ على أنّ هذا الأمر مختلفٌ عن القول بأنّ هنالك تقدّمًا في الفن نفسه بوصفه متمايزًا عن الذوق. وبالتأكيد ليس الأمر كذلك. فالفن لم يصبح أفضل أو أكثر ‹نضجًا› في السنوات الخمسة آلاف أو العشرة آلاف أو العشرين ألفًا الماضية»[99]. للذوق إذًا تاريخٌ تطوّري، ولكن ليس للفن مثل هذا التاريخ. وفي الواقع، يجادل غرينبرغ في أنّه كان هنالك «توسّعٌ في نطاق الذوق في عصرنا، في الغرب»، وكان هذا، كما يعتقد، «مدينًا في جزءٍ كبيرٍ منه لتأثير الفن الحداثي». لقد اعتقد أنّ القدرة على تذوّق الرسم الحداثي تجعل تذوّق الفن القديم أو فن الثقافات الأخرى أيسر بالنسبة إلينا، بما أنّ الفن التمثيلي يلهينا، بما يظهره، عن التفكير بما هو عليه. «أعتقد أنّ تطوير مبتدئٍ لذوقه بواسطة الفن التمثيلي أصعب من تطويره إياه بواسطة الفن التجريدي، إذا تساوت العوامل الأخرى. إنّ الفن التجريدي هو طريقةٌ رائعةٌ لنتعلّم كيف نرى الفن بشكلٍ عامّ. ستتذوق «المعلمين القدامى» أكثر متى أمكنك أن تميّز أعمال موندريان أو بولوك الجيّدة من أعمالهما السيئة»[100]. ينزَع هذا الموقف، كما قلت في كثيرٍ من الأحيان، إلى تحويل المتاحف كافّة إلى

---

(99) Greenberg, «Interview Conducted by Lilo Leino,» 4: 309.

(100) المصدر السابق، 310.

متاحف فنٍّ حديث، يقدَّر فيها كلّ شيءٍ بموجب الشيء الواحد الذي يمتلكه الفن في كلّ زمانٍ ومكان، وتتعلّم العين المدرّبة على الرسم الحداثي كيف تحدّده وكيف تصنّفه. إنّ كلّ الفنّانين معاصرون، بقدر ما هم فنّانون. وهم ليسوا معاصرين في مسائل لا صلة لها بالفن.

استرشد بهذه الفلسفة عددٌ من المعارض التي انتُقدت بحدّةٍ في الثمانينيات، وبصورةٍ رئيسية عرض عام 1984 «البدائية والفن الحديث» (Primitivism and Modern Art) في متحف الفن الحديث الذي تأسّس على «تقارباتٍ» بين الأعمال الأوقيانوسية والأفريقية ونظيراتها المشابهة شكليًّا في الحركة الحديثة. وبصفتها أطروحةً تفسيريةً تاريخية، ربّما يكون هذا الأمر غير قابلٍ للجدال، فهو صحيحٌ عندما يكون صحيحًا وخاطئٌ عندما يكون خاطئًا. لقد تأثّر الفنّانون الحديثون حقًّا بالفن البدائي، ولكنّ التقاربات مختلفةٌ عن التفسيرات. فهي تعني ضمنًا أنّ الفنّان الأفريقي أو الفنان الأوقيانوسي كان مدفوعًا بالنوع عينه من الاعتبارات الشكلية التي تدفع الحداثيين. ولقد شعر كثيرٌ من النقّاد بأنّ هذا الأمر تفوح منه رائحة ما يمكن أن نسمّيه نزعةً استعماريةً ثقافية. كانت التعدّدية الثقافية في صعودٍ في عام 1984، وقد تغلغلت في عالم الفن، في أميركا على الأقلّ، بمعدّلاتٍ وبائيةٍ في التسعينيات. وبحسب نموذج التعدّد الثقافي، فأفضل ما يمكن أن يأمل المرء بفعله هو محاولة فهم كيف تذوّق أناسٌ في داخل موروثٍ ثقافي معطًى فنّهم الخاصّ. إنّ المرء لا يستطيع أن يتذوّق ذلك الموروث من خارجه مثلما يمكن تذوّقه من الداخل، لكنّه يستطيع على الأقلّ أن يحاول عدم فرض أسلوب تذوّقه الخاصّ على موروثاتٍ يُعدّ

غريبًا عنها. تمدّدت هذه الاستنسابية نحو فن الفنّانين من النساء والسود والأقلّيات حتّى في داخل ثقافتنا الخاصة. ولا عجب في أنّ غرينبرغ كان يظهر بهيئة الشرّير في عالم الفن في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، كما لو أنّه كان هو نفسه مسؤولًا عن عروضٍ مؤذيةٍ من قبيل «البدائية والفن الحديث». وعندما حلّ هذا النوع من النسبانية العديمة الرحمة محلّ الكليانية الكانطية، أصبح مفهوم النوعية بغيضًا وشوفينيًّا. أصبح نقد الفن شكلًا من نقد الثقافة، ولا سيّما من ناحية ثقافة المرء الخاصّة. وبصراحة، لست سعيدًا بهذا الموقف بصفتي ناقدًا فنيًّا أكثر ممّا كنت بالنسبة لموقف غرينبرغ، وسيكون رائعًا تمامًا إذا ما استطاع المرء العودة إلى الجماليات باعتبارها تخصّصًا للخروج من الفوضى. وإذا أمكن أن توضح الجماليات شرط النقد، فستترسّخ مسألة إمكانية تطبيقه بشكلٍ مدهش. أوافق غرينبرغ إلى هذا الحدّ: هنالك معيارٌ للنوعية بالنسبة إلى أعمالٍ مثل عمل ورهول لوحات بالأرقام (by-the-number paintings) وعمل روبرت موريس المهذار (chatter-box)، وإذا ما أنجزنا نقدًا فنيًّا لهذه المواضيع، فسنكون في وضعٍ أفضل لتقدير الجيّد والسيّئ في الأعمال الحديثة مثل لوحات موندريان وبولوك، فضلًا عن المعلّمين القدامى. إذًا، قد تحتوي نظريةٌ عامّةٌ في النوعية جودةً جماليةً لا بمثابة سمةٍ محدّدة، بل بمثابة حالةٍ خاصّة. فأنا آمل أن أكون قد أظهرت أنّ الجودة الجمالية لن تساعد في الفن بعد نهاية الفن.

بصفتي جوهرانيًّا في الفلسفة، فإنّني ملتزمٌ رأيًا يعتبر أنّ الفن واحدٌ على الدوام ـ أنّ هنالك شروطًا ضروريةً وكافيةً ينبغي أن توجد في

عملٍ كي يكون عملًا فنيًّا، بمعزلٍ عن الزمان والمكان. ولا أرى كيف يستطيع المرء أن يمارس فلسفة الفن ـ أو حقبة الفلسفة ـ من دون أن يكون جوهرانيًّا إلى هذا الحدّ. لكن باعتباري تاريخانيًّا، فإنّني ألتزم كذلك رأيًا يعتبر أنّ ما يكون عملًا فنيًّا في زمنٍ ما لا يمكن أن يكون عملًا فنيًّا في زمنٍ آخر، وأنّ هنالك بخاصيةٍ تاريخًا يُفعَّل عبر تاريخ الفن، يُجلب فيه جوهر الفن ـأي الشروط الكافية والضرورية ـ إلى الوعي بشكلٍ مؤلم. إنّ كثيرًا من الأعمال الفنية في العالم (رسومات الكهوف، التمائم، النقوش المحيطة بالمذبح) قد صُنعت في أزمنةٍ وأماكن لم يكن فيها لدى الناس مفهومٌ للفن ليتحدّثوا عنه، لأنّهم أوّلوا الفن من حيث معتقداتهم الأخرى. والصحيح أنّ علاقتنا اليوم بهذه المواضيع هي بالأساس علاقةٌ تأمّلية، بما أنّ الاهتمامات التي تجسّدها ليست اهتماماتنا، ولم يعد ممكنًا الاحتفاظ على نحوٍ واسعٍ بالمعتقدات التي اعتُبرت في ضوئها فعّالة، أقلّه بين أولئك الذين يعجَبون بها. وسيكون من الخطأ افتراض أنّ التأمّل يتّصل بجوهرها باعتبارها أعمالًا فنية، لأنّ من المؤكّد تقريبًا أنّ الأشخاص الذين صنعوها لم يهتمّوا كثيرًا بتأمّلها. وعلى كلّ حال، بالكاد كان للتصوّرات المستعملة بصفتها بديلًا مؤقّتًا مثل الإرضاء في ذاته أو تصوّر شوبنهاور عن قلّة الإرادة، بصفتها تعريفاتٍ للجماليّ، الإحكامُ المفهومي الذي نراه في عبارة «ذي قدمين من غير ريش» كتعريفٍ للإنسان. كثيرًا ما يجد المرء نفسه يحدّق خارج نافذةٍ أو يدير وعاء الخردل في يده بلامبالاة مثل بطلة فرنسواز ساغان (Françoise Sagan) من دون سببٍ سوى تمضية الوقت.

وليست هنالك صلةٌ خاصّةٌ بين الموقف الصوفي من التأمّل الذي يهدّئ الذهن، والجمالي.

ربّما توجد فكرةٌ جماليةٌ كليّةٌ كان لها لبعض الوقت ـ كان الوقت كارثيًّا حينما تأطّرت الأعمال الأصيلة لفلسفة الجمالي ـ تطبيقٌ معيّنٌ على الأعمال الفنية، بحيث إنّ العمل الفني كان بالنسبة إلى ذاك الزمن تشابكًا لكليّاتٍ متقاطعة ـ الكليّ الذي ينتمي إلى الفن بواسطة اعتباراتٍ جوهرانية، والجمالي الكليّ الذي ينتمي إلى البشري، وربّما إلى حساسيةٍ حيوانيةٍ من خلال كونه مشفّرًا في الجينوم (genome). وعن هذا الأمر، سأقول بعض الكلمات المتهوّرة لأختم هذا الفصل وأعود بعد ذلك إلى اهتماماتي الأولى.

منذ زمنٍ قريب، أدهشني عملٌ تجريبي في علم النفس يدعم بقوّةٍ الأطروحة التي مفادها أنّ هنالك إدراكاتٍ حسّيةً للجمال تتقاطع مع الخطوط الثقافية، فقد أفادت دراسةٌ منشورةٌ في عام 1994 في مجلّة نيتشر (*Nature*) بأنّ كلًّا من الرجال والنساء البريطانيين واليابانيين صنّفوا وجوه النساء بحسب جاذبيتها عندما تكون بعض السمات مبالغًا فيها، مثل العينين الواسعتين، وعظمتي الخد الناتئتين المرتفعتين، والفكّ الضيّق. علاوةً على ذلك، صنّف القوقازيون وجوه النساء اليابانيات بالطريقة عينها التي صنّفها بها اليابانيون أنفسهم، وقد زعم مؤلّفو المقالة وجود «تشابهاتٍ أكبر من الاختلافات في الأحكام العابرة للثقافة المتعلّقة بجاذبية الوجوه»[101].

---

(101) D. J. Perrett, K. A. May, and S. Yoshikawa, «Facial Shape and Judgments of Female Attractiveness,» *Nature* 368 (1994): 239-242.

كانت الوجوه المستعملة من عمل الحاسوب، وأكثر الوجوه جاذبيةً فيها مبالغةٌ في سماتٍ معيّنةٍ بطريقةٍ تقدّم فيها دعمًا تجريبيًّا لأطروحةٍ لشوبنهاور مفادها أنّ الفنون البصرية تنتج أفكارًا «أفلاطونيةً» للجمال الذي نجده في الأشخاص الفعليين. إنّ السمات المعنية مبالغاتٌ بالطريقة عينها التي تكون بها ذيول الطواويس مبالغات، ولكن قيل في تعليقٍ على الدراسة إنّها تتضمّن سماتٍ معيّنةً مرغوبة بشدّةٍ لدى مالكيها، وربّما بطريقة قيام الطاووس بعرض ريشه الرائع: سماتٍ مثل مقاومة المرض، والخصوبة، والشباب[102]. ومجدّدًا، كان لدى شوبنهاور ما هو صائبٌ عندما أشار إلى «الحسّ الجمالي الرائع» لدى الإغريق

> الذي جعلهم قادرين من بين كافّة الأمم على وضع مقاييس الجمال والبهاء لتحتذي بها الأمم كافة، ويمكننا القول إنّها إذا بقيت غير منفصلة عن الإرادة تمنح دافعًا جنسيًّا، مع اصطفائه التمييزي، أي **الحب الجنسي**... تصبح **المعنى الموضوعي لجمال** الشكل البشري، عندما يفصل ذاته عن الإرادة بحكم وجود عقلٍ متفوّقٍ على نحوٍ غير سوي، ويبقى على رغم ذلك فاعلًا[103].

ولا حاجة إلى أن نضيف، لدينا أسطورة النحّات الذي خلق تمثالًا لامرأةٍ كان سيقع في حبها لو كانت واقعية، ما يمنح حيويةً لفكرة كانط بأنّ الجمال الطبيعي والجمال الفني شيءٌ واحد.

---

(102) Nancy L. Etcoff, «Beauty and the Beholder,» *Nature* 368 (1994): 186-187.

(103) Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 2: 420.

وكما اقترحتُ، فإنّ هذا المبدأ للجمال وفي مستوًى معيّنٍ من التجريد، لا يتقاطع مع الخطوط الثقافية فحسب، بل كذلك مع خطوط الأنـواع[104]. إنّ علماء البيولوجيا الارتقائية قد بدأوا أخيرًا ربط التساوق(symmetry) بالمرغوبية الجنسية في تشكيلةٍ واسعةٍ من الأنواع، فأنثى الذبابة العقربيّة تُظهر تفضيلًا ثابتًا للذكور ذوي الأجنحة المتساوقة، وأنثى طائر خطّاف المخازن تفضّل ذكرًا متساوق عظم الترقوة وذا ريشٍ له الحجم نفسه واللون عينه في جانبي الذيل. وقرنا ذكر الوعل غير المتساوقين سيقصيانه عن لعبة التكاثر. ربّما يكون التساوق علامةً على أنّ الذكر يملك جهاز مناعةٍ يقاوم طفيلياتٍ معيّنةً من المعروف أنّها تسبّب نموًّا غير متكافئ. إنّه حقلٌ متنامٍ للتجريب، لكنّه يقترح، نظرًا إلى أنّ ما من شيءٍ أكثر «عمليّةً» من الجنس، ما يفسّره الاصطفاء الطبيعي العزيز والقديم بالتفضيلات الجمالية التي أدخلها الإغريق الفطنون في فنهم والتي نتمتّع بالنظر إليها، حتّى عندما تكون الإرادة خارج اللعبة لأنّنا نعرف أنّها تماثيل، بالعينين الشهوانيتين نفسهما اللتين نسترق بهما النظر بعضنا إلى بعض. قد لا يكون بوسعنا «التعبير عنها جميعًا بكلمات»، لكن بوسعنا أن نقطع شوطًا طويلًا في هذا الاتجاه انطلاقًا من منظورات البيولوجيا الارتقائية. مبادئ التصميم الجيّد مماثلةٌ للشعارات الخارجية للصحّة والخصب ـ وهذا اعتبارٌ يتلاقى مع التماهي الصعب أخلاقيًّا إلى حدٍّ ما بين الجودة ووجود

---

(104) Paul J. Watson and Randy Thornhill, «Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection,» *Tree* 9 (1994): 21-25.

الجمال وبين السوء وغيابه، مثلما هو الأمر في فلسفتي شوبنهاور ونيتشه. هنالك بالطبع عوامل تعقيدٍ عندما يتعلّق الأمر بالكائنات البشرية، فالذكر البشري الذي لديه تشوّهٌ بما يوازي ظبيًا بقرنين غير متساوقين يستطيع الحصول على شريكٍ جنسيٍّ ذي عظمتي خدٍّ ناتئتين وفكٍ ضيّق إن كان لديه مقدارٌ من المال، وهذا خلطٌ يعود إلى الوضع الثقافيّ المزعج الذي يؤدّي إلى ظهور الموقف الأساسي في الملهاة. وبإمكان أيّ شخصٍ في العالم أن يعيّن الأوصاف البدنية للذكر الجذّاب الذي يشكّل الشخص الثالث في المثلّث الخالد. والآن وقد عرفنا أنّ الشمبانزي من أكلة اللحوم، اكتشفنا كذلك أنّ ذكر الشمبانزي السيّئ الحظ الذي بحوزته فخذٌ من لحم قرد للاقتسام بإمكانه أن يضمن حصوله على الخدمات الجنسية من أرقى إناث القطيع.

ينكر شوبنهاور أن يكون التساوق شرطًا ضروريًا للجمال، عارضًا حالة الأطلال كمثالٍ معاكس[105]. ولا يعرض المرء أمثلةً معاكسةً كيفما اتّفق، فقد كانت أطروحة التساوق والجمال بلا أساس، ويسم الانتقال من التساوق إلى الأطلال التحوّلَ في تاريخ الذوق من الكلاسيكية المحدثة إلى الرومانسية. هنالك أطلالٌ وأطلالٌ بالطبع، بعضها أجمل من الأخرى، ولكن يبدو لي أنّنا معها سنغادر ـ نوعًا ما ـ الدائرة التي تنطلق فيها الاستجابة الجنسية وندخل دائرة المعنى. نغادر، بعبارات هيغل، دائرة الجمال الطبيعي إلى جمال الفن وما يسمّيه الروح. إنّ الأطلال تعني ضمنًا قسوة

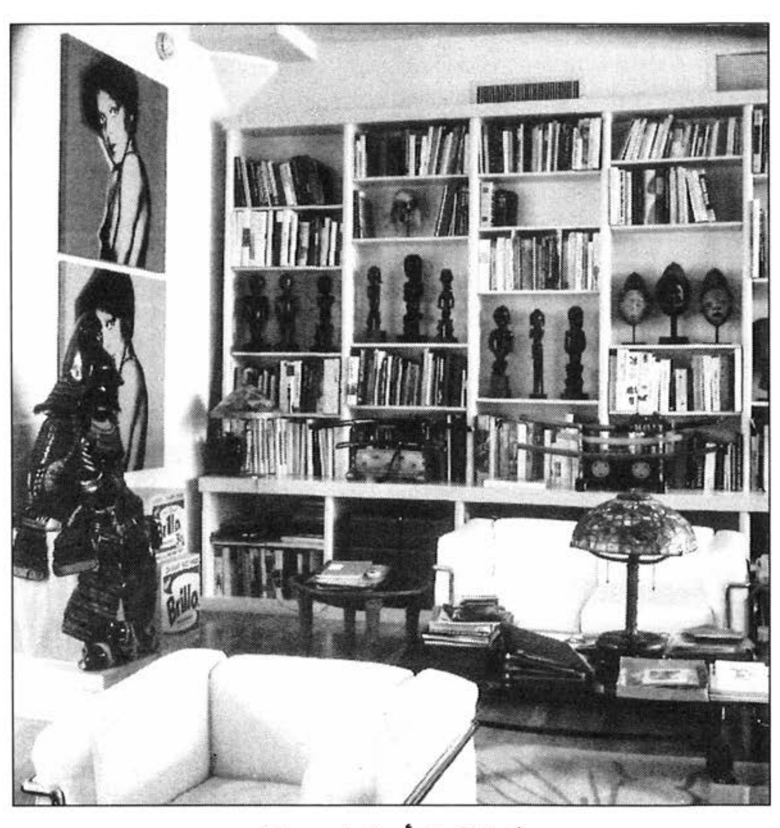
(105) Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1: 216.

الزمن واضمحلال القوّة وحتمية الموت. الأطلال قصيدةٌ رومانسيةٌ وسط أحجارٍ خربة. وهي تشبه شجرة الكرز المزهرة عندما نزور أشجار الكرز لنرى أزهارها، ونفكّر في سرعة زوال الخصائص التي تساعدنا في الأولمبيادات الارتقائية، وهشاشة الجمال، ومرور الزمن. نفكّر في ربيع ألفريد إدوارد هاوسمان (A. E. Housman) الذي لن يعود أبدًا. وحتّى لو لم يصنع البراعم أيّ شخص، فقد زرع الأشجار شخصٌ ما، وكما عبّر هيغل عن ذلك في حديثٍ عن العمل الفني، «إنّه أساسًا سؤال، توجّهٌ إلى الصدر المستجيب، دعوةٌ للعقل وللروح[106]». وهذا يصحّ على موريس كما على ورهول، وعلى بولوك كما على موندريان، وعلى هالس (Hals) كما على فيرمير.

في المقطع الشهير المذكور سابقًا عن نهاية الفن، يتحدّث هيغل عن الحكم العقلي على «(1) محتوى الفن و(2) وسيلة تقديم العمل الفني». لا يحتاج النقد إلى أكثر من ذلك. إنّه يحتاج إلى تعيين كلٍّ من المعنى وأسلوب التقديم، أو ما أسمّيه «التجسيد» اعتمادًا على أطروحة أنّ الأعمال الفنية تجسّد المعاني. إنّ خطأ النقد الكانطي للفن هو أنّه يعزل الشكل عن المحتوى، فالجمال جزءٌ من محتوى الأعمال التي ثمّنها، وأساليب تقديمها تطلب منّا الاستجابة لمعنى الجمال. يمكن التعبير عن ذلك كلّه بالكلمات عندما يمارس المرء نقد الفن. والتعبير عن ذلك كلّه بالكلمات هو ماهية نقد الفن. يسجَّل لمصلحة النقد الكانطي للفن أنّه كان قادرًا على الاستغناء عن

(106) Hegel, *Aesthetics*, 71.

السرديات، ما عنى أنّ هنالك نقصًا في صميم تفكير غرينبرغ بما أنّه يعرَّف بسردية. هذا شأنٌ قليل الأهمّية، فقد أنجز ما عجز عنه كثيرون. سوف أتحدّث لاحقًا عن كيفية ممارسة نقدٍ فني لا يكون شكليًّا ولا منعتقًا بفضل سرديةٍ كبرى.



مكتبة الفنان أرمان (Arman)،

صورة فوتوغرافية لجيري ل. تومسون (Jerry L. Thompson).

الفصل السادس

الرسم وحدود التاريخ: انقضاء النقي

هنالك بضعة تمارين أفضل لأولئك الذين يسعون إلى التفكير فلسفيًّا في التاريخ - الذين يبحثون مثلما أحاول أن أفعل عن بنًى سرديةٍ موضوعيةٍ في طريقة تكشّف الأحداث البشرية بدلًا من محاولة رؤية الطريقة التي رأى بها الماضي المستقبل، أي طريقة أولئك الذين نظروا إلى المستقبل كما فعلوا والذين كان عليهم أن ينظروا إلى حاضرهم كما فعلوا. فمن خلال تأويل المستقبل من حيث إنّه سلاسل ممكنةٌ من الأحداث التي تعتمد بشكلٍ وثيقٍ على أفعالٍ تولّاها الفاعلون أو فشلوا في تولّيها، سعوا لتنظيم حاضرهم بحيث يولّد سلسلة أحداثٍ ملائمةٍ لمصالحهم المتصوَّرة. وبالطبع، يحدث بالفعل أحيانًا أن يحدث المستقبل في الواقع، بقدر ما نعلم، بالطريقة التي يحدث بها بسبب ما قمنا به أو فشلنا في القيام به في الحاضر، وأولئك الذين يعطون بنجاحٍ شكلًا لمجرى الأحداث بإمكانهم أن يهنّئوا أنفسهم على ما يسمّيه الفلاسفة الشروط المخالفة للواقع. يمكنهم أن يقولوا: «لو لم نفعل هذا وذاك، فما كان لكذا وكذا أن يحدث أبدًا». لكنّنا فعليًّا نتصرّف في ضوء شروطٍ **نعتقد** أنّها صحيحة، ومن المحتمل أنّه افتراض سلوكٍ عقلاني أن يكون لأفعالنا نتائج متوقّعة على نحوٍ معقولٍ وأن نكون قادرين ضمن حدودٍ

معيّنة على توجيه أفعالنا في ضوء تلك النتائج المتوقّعة. من جهةٍ أخرى، هنالك كثيرٌ جدًّا نعمى عنه، وإحدى قيم رؤية طريقة الماضي في رؤية المستقبل هي أنّنا، وبفضل معرفتنا بشكل مستقبلهم من موقعـ«نا» المواتي في التاريخ، يمكننا أن نرى كيف يختلف عن كيفية تأويل فاعلي الماضي له. وبطبيعة الحال، فقد افتقروا بالضرورة إلى منظورنا: لو أمكنهم أن يروا الحاضر كما سيبدو للمستقبل، لكانوا تصرّفوا بشكلٍ مختلف. كتب المؤرّخ الألماني الكبير راينهارت كوسيليك (Reinhart Koselleck) كتابًا بالعنوان الرائع: **مستقبليات الماضي** (*Vergangene Zukunft*)، وهو يجادل بأنّ المستقبليات التي عاش في ضوئها أناس الماضي حاضرَهم هي جزءٌ مهمٌّ من الماضي[107]. لنفكّر في الاعتقاد بأنّ العالم كان يسير إلى النهاية في عام 1000 بعد الميلاد كمثالٍ على ذلك. لن تكون هنالك فائدةٌ ترجى سوى الصلاة: لن تدّخر المخلّل للشتاء المقبل، أو تصلح حظيرة الخنازير، أو تشتري تأمينًا على الحياة، لو فكّرت في أنّ كلّ شيءٍ سيمّحي في دوّي الأبواق الملائكية!

من هذا المنظور، من المفيد أن نرى الطريقة التي نظر بها غرينبرغ إلى الحاضر التاريخي في مطلع الستينيات، بالنظر إلى سرديته المتينة التي حدّدت في النتيجة شكل المستقبل فضلًا عن مجموعة ممارساته النقدية، باستنادها إلى تلك السردية. وبالطبع، كان ما حدث في الواقع التاريخي الموضوعي هو أنّ الفنون البصرية قد بدأت تتحوّل إلى نوعٍ

(107) Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge: MIT Press, 1985).

من الفن، توقّفت الممارسة النقدية المدفوعة بالجماليات عن امتلاك كثيرٍ من قابلية التطبيق عليه ـ وهو تحوّلٌ لم تستطع سردية غرينبرغ ولا ممارسته النقدية أن تتكيّفا معه بيسر. وعلى رغم أنّ غرينبرغ كان واعيًا أنّ الفن يتّخذ هذا الضرب من التحوّل، فقد نزع إلى حُسبانه انحرافًا عن مسقطه العمودي للتاريخ. لقد واصل اعتبار التعبيرية التجريدية الركنَ الأساس لتاريخ الفن الحداثي، لكنّه في الوقت عينه، في بداية الستينيات، بدأ النظر إليها بأنها تتقلقل وتنزلق على سكّة المصير التاريخي. قد يقول قائلٌ إنّ هذا الأمر حدث بسبب الإخفاق في مراعاة إلزامات الحداثوية التي التزمها غرينبرغ بالكامل. فقد حدّد موضوعَ الرسم بما هو رسم ـ بما هو خلق أشياء مادّيةٍ تتمثّل في صباغٍ موزّعٍ على مساحاتٍ منبسطةٍ في شكلٍ معين. لكن بدا على نحوٍ جدليٍ تقريبًا أنّ التعبيريين التجريديين قد تقبّلوا كذلك الإلزام المادّي للحداثوية بحماسةٍ مفرطة. وبفعلهم ذلك، خرقوا الإلزام الحداثي الأوسع بأن يبقى كلّ فنٍّ في داخل حدود وسيطه الخاصّ وبألّا ينتحل صلاحيات أيّ فنٍّ أو وسيطٍ آخر: في نظر غرينبرغ، تجاوزت التعبيرية التجريدية تخومها المحدّدة إلى مجال النحت. «لكلٍّ ما يخصّه» كان الدافع لتاريخ الفن الحداثي، وذلك إلى حدٍّ كبيرٍ بالطريقة التي كان فيها تقسيم العمل أساسًا للعدالة في **جمهورية** (*Republic*) أفلاطون، حيث يتمثّل الظلم في عدم التلاؤم بين الشخص والموقع.

قدّم غرينبرغ في عام 1962 زعمًا مفاجئًا في مقالته «بعد التعبيرية التجريدية» (After abstract expressionism). لقد تعلّق الأمر بما أمكن افتراض أنّه حتمي، بالنظر إلى جمالياته المادّية. كان يمكن أن

يعتقد المرء أنّ معالجة التعبيرية التجريدية للصباغ باعتباره صباغًا ـ طريًّا، لزجًا، متقطّرًا، دسمًا ـ كانت بالضبط ما طالبت به النظرية، حيث يصبح الصباغ موضوع نفسه. ولقد تبيّن أنّه ليس كذلك:

> إذا كانت سمة «التعبيرية التجريدية» تعني شيئًا، فهي تعني التصويرية: الطلاقة، المعالجة السريعة، أو مظهرها، كتلٌ تتلطّخ وتنصهر عوضًا عن أشكالٍ بقيت متمايزة، إيقاعاتٌ رحبةٌ وصارخة، لونٌ مهشّم، إشباعٌ أو تركيزٌ غير متكافئٍ للصباغ، تبرزه الفرشاة أو السكّين أو علامات الأصابع ـ وباختصار، كوكبةٌ من الصفات تشبه تلك التي حدّدها فولفلين عندما استخلص فكرته عن الخلّاب (Malerische) في فن الباروك[108].

لكن من سخرية القدر أنّ الفضاء في التعبيرية التجريدية «لم يتمكّن من تجنّب أن يصبح مجدّدًا مسألة إيهامٍ بصري (trompe l'œil)... أصبح أكثر حسّيةً، شيئًا يدركه المرءُ مباشرةً أكثر ممّا 'يقرأه'». وبقدر ما أستطيع فهم هذا، فهو يعني أنّه عندما أصبح الصباغ ثلاثي الأبعاد، فقد اتّخذ هوية النحت، وأضحى الفضاء إيهاميًّا مرّةً أخرى. يمكن أن يعتقد المرء بأنّه قد أصبح **واقعيًّا** ـ ولكن في كلّ الحالات، «شرع كثيرٌ جدًّا من الرسم التعبيري التجريدي بالصراخ طلبًا لإيهامٍ أكثر اتّساقًا للفضاء الثلاثي الأبعاد، وإلى حدّ أنّه فعل ذلك بالصراخ مطالبًا بالتمثيل، بما أنّه لا يمكن خلق مثل هذا الاتّساق إلّا من خلال التمثيل الحسي للأشياء الثلاثية الأبعاد». ومن ثمّ، يرى غرينبرغ أنّ صور **النساء** لدى ويلام دي كونينغ في فترة 1952 ـ 1955 كانت الطريقة الوحيدة ليمضي الفن قُدُمًا في مهمّته التاريخية بعد أن

(108) Greenberg, «After Abstract Expressionism,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 123.

أخفقت التعبيرية التجريدية، وذلك من خلال ما سماه «التجريدية ما بعد التصويرية» في عرضٍ نظّمه لمتحف الفنون في مقاطعة لوس أنجلس (Los Angeles County Museum of Art) في عام 1964. وقد تحدّث في مقالته المخصّصة للكاتالوغ عن أفول التعبيرية التجريدية إلى ما سماه «النزعة التكلّفية». لقد بدأ غرينبرغ يرى أبطالًا لتقدّم الفن في هيلين فرانكنتالر (Helen Frankenthaler) وموريس لويس (Morris Louis) وكينيث نولاند (Kenneth Noland)، وقد وسّع تلميذه مايكل فريد (Michael Fried) نطاق هذه المجموعة البطولية في دراسةٍ حاسمةٍ عنوانها **ثلاثة رسّامين أميركيين** (*Three American Painters*) لتشمل فرانك ستيلا (Frank Stella) وجول أوليتسكي الذي بلغ إعجاب غرينبرغ أيضًا به حدّ تعريفه بأنّه الأمل الكبير للفن. أمّا النحت، فقد أدّى دورًا ثانويًّا، إذ مضى ديفيد سميث (David Smith) وأنطوني كارو (Anthony Caro) قُدُمًا بسردية الجماليات المادّية، ولم يتردّد غرينبرغ في التدّخل بفاعليةٍ لضمان أن يتحقّق ذلك.

على حدّ علمي، لم يسأل غرينبرغ أبدًا لماذا كانت التعبيرية التجريدية «بإنتاجها فنًّا ذا أهمّيةٍ كبرى... قد تحوّلت إلى مدرسة، ومن ثمّ إلى طريقةٍ وأخيرًا إلى مجموعةٍ من الأساليب التكلّفية. لقد اجتذب زعماؤها مقلّدين كُثُرًا، وبعدئذٍ أخذ بعض هؤلاء الزعماء بمحاكاة أنفسهم». فهل هنالك أيّ شيءٍ داخلي في التجريدية التعبيرية جعلها عاجزةً عن مواصلة مزيدٍ من التقدم؟ لست متأكّدًا من الإجابة عن هذا السؤال أكثر من تأكّدي من الإجابة عن سؤال كيف كان ممكنًا

أن تحوّل التعبيرية التجريدية كأسلوبِ أوائلَ الفنّانين الذين تبنّوها إلى معلّمين بين عشيةٍ وضحاها: [فرانز] كلاين (Kline)، وروثكو، وبولوك، وحتى دي كونينغ كانوا في الواقع رسّامين متواضعين تمامًا إلى أن وجدوا أنفسهم تعبيريين تجريديين. لكنّني أعتقد أنّ أحد الأجوبة ربّما تكون له علاقةٌ بواقع أنّه خلافًا للرسم الموروث، لم يكن هنالك شيءٌ يجعل اللوحات التعبيرية التجريدية سوى فن. فهي لم تكن قادرةً على أن تؤدي أيّ دورٍ اجتماعيٍّ في اللوحات الجدارية، على سبيل المثال، أو على أن تتلاءم مع الحِرفية العادية للرسم التقليدي. لم يكن لها حقًّا إلّا دوافعها الخاصة، المعزّزة بشدّةٍ بدوافع السوق، ووُجدت أساسًا كي تُجمع. لقد انتمت إلى المجموعات الفنية، فكانت بذلك معزولةً عن الحياة على نحوٍ متزايد، على عكس الرسم الفازاري، وعاشت وجودًا منعزلًا أكثر فأكثر في عالم الفن. لقد حقّقت بالفعل مقتضى غرينبرغ بأنّ الرسم يملك تاريخه الخاصّ المستقل، وانهارت بسبب نقص المدخلات الخارجية. سعى الجيل التالي من الفنانين إلى إعادة صلة الفن بالواقع، وبالحياة. أولئك كانوا فناني البوب، وفي تصوّري التاريخي، كان البوب في طليعة ما حدّد مسار الفنون البصرية الجديد. لكنّ غرينبرغ، محتجزًا في داخل رؤيةٍ تاريخيةٍ وممارسةٍ نقديةٍ لا مكان فيها للبوب، كان عاجزًا عن ملاءمته مع مفاهيمه ومقولاته. ولم يكن متفرّدًا في هذا بطبيعة الحال. فلقد كان من العسير جدًّا على النقّاد، بالإضافة إلى الفنانين الذين كان مستقبلهم محدّدًا بالتعبيرية التجريدية ومثُلها العليا المرافقة، أن يتصوّروا البوب باعتباره أيّ شيءٍ سوى ومضةٍ عابرةٍ في تكشّف ذلك المستقبل.

ليس انتقاصًا بأيّ حالٍ من الأحوال من فضل غرينبرغ أنّه لم يرَ البوب إيذانًا بتغيّرٍ تاريخي أساسي، كتب غرينبرغ: «حتّى الآن، هو يرقى إلى حلقةٍ جديدةٍ في تاريخ الذوق، ولكن ليس إلى حلقةٍ جديدةٍ أصيلةٍ في ارتقاء الفن المعاصر». فما اعتبره غرينبرغ «حلقةً جديدةً في ذلك الارتقاء» كان العمل في عرضه للتجريدية ما بعد التصويرية، وذلك على الأرجح لأنّها تعرض موضوع التسطّح الذي تناوله كثيرًا ودعم نظريته، بما أنّ التلطيخ أصبح أسلوبها المفضّل في البسط «ما بعد التصويري» للصباغ على السطوح أكثر من استعمال الفرشاة، تلك النظرية التي تقول بوجوب القضاء على ضربة الفرشاة لإبقاء الرسم «نقيًّا». لأنّ وجوب أن يفعَّل ارتقاء الفن المعاصر من خلال ارتقاء الرسم بقي مسلّمةً. وما دعاه ريتشارد ولهايم «الرسم باعتباره فنًّا» كان موجودًا لبعض الأوقات العصيبة في العقد ونصف العقد التاليين. لقد كانت ولادةً ثانيةً ظاهريًّا للرسم، بصورةٍ مشهودةٍ في عمل جوليان شنابل وديفيد سال في مطلع الثمانينيات، منحت كثيرًا من الناس الإحساس بأنّ تاريخ الفن قد عاد إلى مساره الصحيح ـ لكن تبيّن أنّ تلك حلقة في الذوق أكثر ممّا هي حلقةٌ في تطوّر الفن المعاصر، ومع تحوّل الثمانينيات إلى التسعينيات، توضَّح أكثر فأكثر أنّ الرسم لم يَعُد سيغفريد (Siegfried) التغيّر التاريخي للفن [أي بطله التاريخي].

كان غرينبرغ في النهاية عاجزًا عن التعامل بجدّيةٍ مع فن البوب. وقد أحاله إلى فئة فن البدعة («'البدعة' بالمعنى القديم للمبتكرات المباعة في المخازن»، كما يوضّح بشيءٍ من الخبث)، إلى جانب الفن البصري والنزعة التقليلية. لكنّه لم يكن قادرًا على التعامل

بجدّيةٍ مع أيّ فنٍّ بعد التجريدية ما بعد التصويرية، وقد توقّف إلى حدٍّ كبيرٍ نتاجُه النقدي. فالمجلّد الأخير من كتاباته المختارة، المنشور في عام 1993، ينتهي عند عام 1968. ولم يكن لديه إمكان جديّ لملاءمة الفن الجديد ضمن سرديته الرائعة، وملاحظاته اللاذعة شبيهةٌ بشكلٍ مدهشٍ في نبرتها بتلك التي طُرحت حينما حلّت الحداثوية ومفادها أنّ الفنانين الحداثيين لا يستطيعون أن يرسموا أو يلوّنوا، أو أنّهم إذا ما استطاعوا، منخرطون في خدعةٍ أو أخرى، وأنّ «التهديد» الذي فرضته على نحوٍ مؤكّد، حالما تُدرَك حقيقة الأمر، سيختفي وسيسود الفن «الحقيقي» من جديد. لقد حاول أن يجادل في أنّ الفن الجديد كان «بالأحرى مادّةً سهلة، ومألوفًا، ومطمئِنًا في ظلّ كلّ بدع الانطلاق المتحدّية ظاهريًّا»، وأنّه لم يكن طليعيًّا حقًّا، ولم يكن «'قاسيًا' و'عسيرًا' إلّا في الظاهر»، لكنّه ليّنٌ في الحقيقة[109]. وفي هذه الأثناء، كانت هنالك بقايا ناجية، «حفنةٌ من الرسّامين والنحّاتين الذين تُراوح أعمارهم بين الخامسة والثلاثين والخمسين، ما زالوا ينتجون فنًّا راقيًّا». وفي عام 1967، توقّع بحذرٍ أنّ فنّ البدعة سينهار كحركةٍ «مثلما انهار الجيل الثاني من التعبيرية التجريدية بشكلٍ جدّ مفاجئٍ في عام 1962». لقد تأمّل غرينبرغ في أنّ إمكان «إنتاج فنٍّ راقٍ عمومًا شارف على النهاية بالتوازي مع الطليعية».

في صيف عام 1992، تحدّث غرينبرغ باسم مجموعةٍ صغيرةٍ في نيويورك، وادّعى أنّه ربّما «لم يتحرّك» الفن في التاريخ أبدًا «بمثل

(109) Greenberg, «Where Is the Avant-Garde?,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 264.

هذا البطء». وأكّد أنّ شيئًا لم يحدث في الثلاثين عامًا المنصرمة. إذ لم يكن هنالك شيءٌ **لثلاثين عامًا** إلّا البوب. لقد وجد أنّ الأمر لا يصدَّق، وكان متشائمًا إلى أقصى حدٍّ عندما سأله أحد الحضور عن توقّعاته فأجاب: «الانحطاط»، بأسًى كما أعتقد. أي أنّه كان لا يزال يعتقد بأنّ الرسم سينقذنا بشكلٍ أو بآخر، وأنّ تاريخ الفن لن يتمكّن من المضيّ قُدُمًا إلّا من خلال ثورة ابتكارٍ تصويري. عليّ الاعتراف بأنّني كنت متشوّقًا إلى سماع ما يحكى عن التاريخ بمثل هذه العبارات العظيمة والكاسحة. ولكنّني اعتقدت كذلك، وبالتحديد في مرحلةٍ ما من التوضيح، أنّ الفنانين الحداثيين قد نسوا كيف يرسمون أو كانوا قد أصبحوا جميعًا مخادعين ولم يعودوا مقبولين ولا بدّ من سرديةٍ جديدة، ولذلك، يجب التخلّي عن توضيح أنّ الفن في الأعوام الثلاثين المنصرمة هو مجرّد مجهودٍ لا يتوقّف لإشباع شهية البدعة، والنظر إلى فن عصرنا من منظور سرديةٍ كبيرةٍ مقنعةٍ بمقدار ما كانت سردية غرينبرغ عن الحداثوية مقنعة.

ومن هنا كانت أطروحتي عن نهاية الفن.

أريد أن أحتجّ بخجلٍ وتواضعٍ نوعًا ما بتصوّرٍ ميتافيزيقي ثقيل الوطأة، مفاده أنّ **الرسم** (Painting)، أو **الفن** (Art) يوجدان في مستوًى واحدٍ مع الروح أو (Geist) في السرديات الهيغلية القديمة، وأنّ «ما أراده **الفن**» قد عيّن حدود التاريخ بالنسبة إلى سردية الفن الكبرى. لقد استقيتُ فكرة «ما أراده **الفن** «من اصطلاحٍ للمعماري الأميركي لويس كان (Louis Kahn)، الذي اعتاد عند وضع شكل بِناءٍ ما على طرح سؤال «ما الذي أراده البِناء»، كما لو أنّ هنالك

دافعًا داخليًّا، أو ما سمّاه الإغريق المتأخّرون استنجازًا، حالةً نهائيةً من الاستكمال الذي وجد فيه البناء الشكلَ الذي من خلاله يستكمل وجوده. وبتوظيف هذا التصوّر، يكون المقترح أنّ الفن تماهى بشكلٍ معيّنٍ بالنزعة التمثيلية في حقبة فازاري من سيرته الذاتية، وانتُزع من هذا التماهي الخاطئ في وقتٍ ما في أواخر القرن التاسع عشر، وتوصّل عوضًا عن ذلك (وهذه نظرة غرينبرغ) إلى التماهي بأداته المادية، بالصباغ وقماش اللوحة، والسطح والشكل، على الأقلّ في حالة الرسم. لم يكن الفن الآخر المنتج في هذه الحقب متلائمًا تمامًا مع هذا المخطّط، بل أُلقي - إذا صحّ القول - خارج حدود التاريخ. كتب برنارد بيرينسون (Bernard Berenson) في كتابه **الرسّامون الإيطاليون في عصر النهضة** (*Italian Painters of the Renaissance*)، أنّ الرسّام كارلو كريفيلّي (Carlo Crivelli) «لا ينتمي إلى حركة تقدّمٍ ثابت، وهو بذلك خارج نطاق هذا الكتاب»[110]. وفي نقاشٍ مبهرٍ حول كريفيلّي، يذكر جوناثان واتكينز (Jonathan Watkins) كتّابًا وجدوا صعوبةً في ملاءمة كريفيلّي مع سرديتهم عن «التقدّم الثابت».[111]

---

(110) انظر:

Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance* (New York: C. P. Putnam, 1894), x.

من جهةٍ أخرى، يقدّم بيرينسون الملاحظة الرائعة التالية: «الفنّ موضوعٌ يبلغ من عظمته وحيويته أنّه لا يمكن أن يُحشر في أيّ صيغةٍ مفردة؛ ولا وجود لصيغةٍ تفي رسّامًا مثل كارلو كريفيلّي كامل حقّه، من دون تشويه نظرتنا بأكملها إلى الفن الإيطالي في القرن الخامس عشر» (المصدر السابق).

(111) Jonathan Watkins, «Untricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli,» *Art International* (Winter 1988), 48-58.

كان كريفيلّي، وفقًا لروبرتو لونغي (Roberto Longhi)، عاجزًا عن دمج الابتكار المنظوري والتصويري العميق «profonda innovazione pittorica e prospettica» لجوفانّي بيلّيني (Giovanni Bellini) في عمله، ووفقًا لمارتن ديفيز (Martin Davies)، فقد أخذ «إجازة هنيئةً من الدرجة الأولى بعيدًا عن الصور العظيمة والمشكلات الجمالية التي تثيرها». يباشر واتكينز بإظهار أنّ كريفيلّي كان يستعمل الإيهام لتحطيم الإيهام، ويقوم بذلك من أجل تحقيق نقدٍ كليٍّ عميقٍ لفن عصر النهضة. لقد قدّر بيرينسون شيئًا عميقًا عند كريفيلّي، لكنّه يمضي ليقول إنّه سيكون «تشويهًا لكامل نظرتنا إلى الفن الإيطالي في القرن الخامس عشر أن ننصف بالكامل مثل هذا الرسام...». إذًا، إمّا أن نقول إنّ كريفيلّي سقط خارج حدود التاريخ، أو أن نقول، مثل واتكينز، «لسوء حظّ التاريخ» و«يشعر أنّه حرٌّ في إعادة بناء [الماضي] إذا ما تطلّبت الحاجة ذلك». تعني عبارة «لسوء حظّ التاريخ» بالتأكيد لسوء حظّ السرديات. لكن في الواقع، لا يمكن جعل أصالة كريفيلّي الحقيقية مرئيةً إلّا بمناهضة سرديةٍ تطوّريةٍ معيّنة. من البطولي أن نسعى إلى محوٍ تامٍّ للسرديات، لكنّ ذلك سيدفع على أقلّ تقديرٍ سؤال هانز بيلتنغ عن نهاية تاريخ الفن إلى العودة إلى فن القرن الخامس عشر (كواتروتشينتو quattrocento). وأبعد من ذلك، سيؤدّي إلى طمس ما يبدو لي سمة الحاضر التاريخية ـ أعني عدم انطباق أيّ سردية كبرى.

ثمة نقدٌ مشابهٌ لسردية غرينبرغ، أثارته ببلاغةٍ روزاليند كراوس التي يناقش كتابها **اللاوعي البصري** (*The Optical Unconscious*)

بتعاطفٍ وتفهّمٍ شديدين عـددًا من الفنّانين العظماء الذين أسقط «القمع» مساهماتهم في النقد الشكلاني قيد النسيان النقدي، بأسلوبٍ قريبٍ من التحليل النفسي(112). لم يجد النقد، وبخاصةٍ تحت تأثير غرينبرغ، وسيلةً للتعامل مع ماكس إرنست أو مارسيل دوشان أو ألبرتو جاكوميتّي (Alberto Giacometti)، أو حتّى مع أعمالٍ معينةٍ لبيكاسو. ولم يكن لغرينبرغ أيّ حاجةٍ بالسريالية، إذ اعتبرها رجعيةً تاريخيًّا. «أثبتت عدمية السرياليين المناهضة للشكلي والمناهضة للجمالي ـ الموروثة عن الدادائية بكلّ ما يستتبعها من هراءٍ مفتعل ـ في نهاية المطاف أنّها مباركةٌ للأثرياء المتململين، والمغتربين، والمتسكّعين الجماليين الذين نبذتهم زهديات الفن الحديث»(113). ولأنّ هـدف السرياليين، كما رآه غرينبرغ، كـان إحـداث صدمة، فقد كانوا مرغمين على تنمية شكلٍ من البراعة الفائقة في التمثيل الطبيعاني الذي نجده لدى دالي. ومن جهةٍ أخرى، ليس من اليسير أن نرى كيف أمكن أن يحدِث الفن التجريدي صدمةً إلّا بفضل تعارضه مع المعيار السائد للتمثيل الطبيعاني. لكنّ اللحظة التي كانت التجريدية تستطيع فيها أن تكون صادمةً كانت من الماضي البعيد، فلم يكن بوسع السريالية أن تحقّق هدفها إلّا من خلال مقابلاتٍ بين مواضيع مقدَّمةٍ بطريقةٍ واقعيةٍ لا يمكنها أن تجد مكانًا يجمعها بصورةٍ طبيعية في الواقع، بل في عالمٍ فوق واقعي. والخطيئة الأكبر

---

(112) Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1994).

(113) Greenberg, «Surrealist Painting,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 225-226.

في ذلك كلّه، آخذين في الحسبان رؤية غرينبرغ كلّ وسيطٍ لذاته، أنّه «من الممكن أن ننشئ نسخًا مطابقةً للأصل من الشمع، أو من الورق المعجّن أو من المطّاط لمعظم اللوحات الحديثة لإرنست دالي وتانغي (Tanguy)، إذ إنّ 'محتواها' ممكن التصوّر، وإلى أبعد الحدود، من نواحٍ أخرى غير ناحية الصباغ»[114]. إذًا كان ينبغي أن تفسَّر السريالية باعتبارها خارج حدود التاريخ.

وفي نسختي الخاصّة لفكرة «ما يريده الفن»، فإنّ غاية تاريخ الفن واستكماله هما الفهم الفلسفي لما هو الفن، فهمٌ يتحقّق بالطريقة عينها التي يتحقّق فيها الفهم في حياة كلّ مِنّا، أعني من الأخطاء التي نرتكبها والدروب الخاطئة التي نسلكها والصور الزائفة التي نتخلّى عنها إلى أن نتعلّم أين تقع حدودنا، وبعد ذلك كيفية العيش ضمن هذه الحدود. تمثّل الدرب الخاطئ الأول في المماهاة الوثيقة للفنّ بالتصوير. والدرب الخاطئ الثاني كان الجماليات المادّية لدى غرينبرغ، والتي يبتعد فيها الفن عمّا يجعل المحتوى التصويري مقنعًا، ويبتعد استتباعًا لذلك عن الإيهام، إلى خصائص الفن المادّية الملموسة التي تختلف بصورةٍ أساسيةٍ من وسيطٍ إلى وسيطٍ آخر. لقد وضع المناطقة تمييزًا معياريًّا بين استخدام تعبيرٍ ما وذكره. يستخدم تعبيرٌ ما عندما يريد المرء أن يتكلّم عمّا يشير إليه التعبير في لغتنا. وهكذا، نستخدم تعبير «نيويورك» لنشير إلى مدينة نيويورك في جملة «نيويورك هي مقرّ الأمم المتّحدة». لكنّنا نذكر تعبيرًا عندما يكون التعبير نفسه هو ما نتحدّث عنه. وهكذا، يُذكر تعبير «نيويورك» في

(114) المصدر السابق، 231.

«نيويورك تتكّون من مقطعين صوتيين». وبشكلٍ من الأشكال، كان الانتقال من سرديةٍ فازاريةٍ إلى سرديةٍ غرينبرغيةٍ انتقالًا من الأعمال الفنية في بُعدها الاستخدامي إلى الأعمال الفنية وفق مقدرتها المتعلّقة بالذِكر. وبحسب ذلك، نقل النقد مقاربته من تأويل موضوع هذه الأعمال إلى توصيف ماهيتها. وبعبارةٍ أخرى، انتقل من المعنى إلى الكينونة، أو، بعبارةٍ فضفاضة، من المعنى إلى المبنى.

يمكننا التوصّل إلى فهمٍ معقولٍ للآثار المترتّبة عن هذا الانتقال إذا فكّرنا في اختلاف طريقة معالجة الأعمال الفنية خارج حدود التاريخ. فطوال مسار الحداثوية، تصاعد تقدير الفن الأفريقي، محققًا انتقالًا من متحف التاريخ الطبيعي ومتاجر بيع التذكارات إلى متحف الفن وصالة عرض الفن. وإذا كان مؤرّخو الفن قد وجدوا صعوبةً في ملاءمة كارلو كريفيلّي مع سردية الفن التطوّرية المطّردة العظيمة، فما هي الحجّة التي يمكن بها التعامل مع التمائم والأصنام الأفريقية؟ يفترض ريغل أنّه «يتبع روح العلم الطبيعي اليوم» في «افتراض أنّ الثقافات البدائية المعاصرة هي بقايا العرق البشري البدائية الناجية من مراحل ثقافية سابقة»[115]. وهذا يبرّر له التفكير في أنّه «لا بدّ من أنّ تزيينهم الهندسي يمثّل طورًا سابقًا من التطوّر في فنون الزخرفة وهو بذلك ذو أهمّيةٍ تاريخيةٍ كبيرة». لكن بناءً على هذا الافتراض - وهو أساسًا افتراض الأنثروبولوجيا الفيكتورية - يجب أن يمنحنا أسلوبهم في التمثيل أيضًا تبصّرًا في مرحلة محاكاةٍ أسبق بكثيرٍ من أيّ مرحلةٍ أخرى قد نعرف شيئًا عنها في الفن الأوروبي، وهذا يجعل الفن

(115) Alois Riegl, *Problems of Style*, 16.

الأفريقي ذا أهمّيةٍ علميةٍ معتبَرة. ومن هنا، أسبغ من درسوا وصنّفوا الأشياء التي جُمعت ممّا دعيت شعوبًا بدائيةً على تلك الأشياء صفة الغرائب والعيّنات. وإذا جاز القول، كانت الثقافات البدائية أحافير حيّةً في شعبةٍ كانت نماذجها الأرفعِ والأحدث هي ثقافاتنا. أو تشبه مومياءاتٍ طبيعية، حُفظت مصادفةً، فمكّنتنا من إدراك كيف كانت ذواتنا في مراحل سابقة.

وقد أصبحت هذه الأشياء محوريةً بالنسبة إلى تاريخ الحداثوية، وذلك بشكلٍ مشهودٍ في حالة بيكاسو الذي ثبت أنّ زيارته المتحف الأنثروبولوجي في تروكاديرو (Trocadero) كانت عظيمة الأثر في تطوّره والتطوّر اللاحق للفن الحداثي، إذ بدأ النقّاد والمنظّرون ينظرون إلى تلك الأشياء بطريقةٍ جديدة، فلم يعودوا يرون من حاجةٍ إلى التمييز بين الفن الحديث والفن «البدائي»، بما أنّهما كانا قابلين للمقارنة على صعيد الشكل. لقد كتب روجر فراي مقالةً بليغةً عن «النحت الزنجي» في عام 1920 وشدّد على التغيّر الهائل الذي طرأ منذ افتراضات الأنثروبولوجيا الفيكتورية التي كان ريغل يرتاح إليها من غير تردّد. «نودّ أن نعرف ما الذي كان الدكتور جونسون سيقوله لأيّ شخصٍ يقدّم له صنمًا زنجيًّا مقابل عدّة مئاتٍ من الجنيهات»، كما يفكّر فراي. «كان سيبدو جنونًا محضًا آنذاك الاستماعُ إلى ما كان سيقوله لنا زنجي متوحّشٌ عن انفعالاته المتعلّقة بالشكل البشري». يعتبر فراي أنّ بعض الأشياء المعروضة هي «نحتٌ عظيم – وهي أعظم كما أعتقد من أيّ شيءٍ أنتجناه حتّى في القرون الوسطى»[116].

---

(116) Fry, «Negro Sculpture,» 88.

إنّ مفكّرًا شكلانيًّا آخر، وهو الأميركي الغريب الأطوار ألبرت بارنز (Albert Barnes)، لم يجد أيّ صعوبةٍ في عرض منحوتاتٍ أفريقيةٍ إلى جانب الأعمال الفنية الحداثوية التي كان يجمعها. بل كان أكثر انفتاحًا من ذلك، بما أنّه قد عرض منتجاتٍ حرَفيةً يدويةً على جدران صالة عرضه بين اللوحات، كما لو أنّه لم تعد هنالك أسسٌ جديّة، مثلما لم تعد هنالك أسسٌ في المبادئ الشكلانية، للتمييز بين الفن والحِرفة. لكنّ الحداثوية في الواقع محت حدودًا كثيرة، وذلك إلى حدٍّ كبيرٍ بإضفاء طابعٍ جمالي أو إضفاء طابعٍ شكلاني على أشياء من ثقافاتٍ متنوّعة كان معاصرو ريغل ـ ناهيك بمعاصري الدكتور جونسون! ـ سيعتبرونها خارج حدود الذوق.

أعتقد أنّ دراسةً مدهشة يمكن أن تُنجَز عن الطريقة التي استجابت بها الحقب السابقة ـ تلك التي كانت على سبيل المثال مجرّدةً من الصورة الراضية عن نفسها التي قدّمتها الأنثروبولوجيا الفيكتورية ـ «للفن الغرائبي». على سبيل المثال، دليلنا الأول على الطريقة التي أُدركت بها المشغولات الذهبية من المكسيك يثير الدهشة. كاتب الملاحظات التالية هو ألبرشت دورر (Albrecht Dürer):

> لقد رأيت كذلك الأشياء المجلوبة إلى الملك من الأرض الذهبية الجديدة: شمسٌ كلّها من الذهب بعرض قامةٍ كاملة، وكذلك قمرٌ كلّه من الفضة وبالحجم عينه، وكذلك غرفتان ممتلئتان بأدوات هؤلاء الناس، وأيضًا كافّة أنواع الأسلحة، والدروع، والمنجنيقات، والتروس المدهشة، والملابس الغريبة، وستائر الأسرّة وأنواعٌ شتّى من الأشياء ذات الاستعمالات المتعددة، وهي أكثر جمالًا للنظر من الأعاجيب.

كانت هذه الأشياء كلّها ثمينة جدًّا إلى حدّ أنها تقدّر بمئة ألف غيلدر. ولم أرَ طوال أيام حياتي أيّ شيءٍ قد سرّ قلبي مثلما فعلت هذه الأشياء. لأنّني رأيت بينها أعمالًا فنّيةً مدهشة، وقد أُعجبت بعبقرية القوم الرفيعة في الأراضي الغريبة. ولا أعرف كيف أعبّر عمّا خبرتُه هناك»[117].

عندما رأى المؤرّخ الإسباني للعالم الجديد بيتروس مارتير (Petrus Martyr) الأشياء التي أرسلها موكتيزوما (Moctezume) إلى شارل الخامس (Charles V) في بلد الوليد (Valladolid) وفي العام عينه الذي رآها فيه دورر في بروكسل، لم يجد أيّ صعوبةٍ في الاستجابة لها جماليًّا: «على رغم أنّني لا أعجَب بالذهب والأحجار الكريمة إلا قليلًا، فقد أدهشتني المهارة والمجهود اللذين جعلا عملها يفوق المادّة المستعملة... إنّني لا أتذكر أبدًا مشاهدة أيّ شيءٍ يسحر بجماله عيون البشر بهذا القدر»[118].

لقد قيلت هاتان الشهادتان في عام 1520. والطبعة الأولى لنصّ فازاري قد نُشرت في عام 1550، وأفترضُ أنّ من الأهمية بمكانٍ التشديد على الفارق في الاستجابة الجمالية تجاه الأعمال الفنية قبل ابتداع تاريخ الفن، إذا اعتبرنا أنّ فازاري هو من أسّس تاريخ الفن، على الأقلّ بمعنى أنّه رأى الفن بمثابة سرديةٍ مطّردةٍ تتكشّف للعيان. ولم يكن دورر ولا بيتروس مارتير قد تولّيا مهمة إدراج هذا العمل في سردية، بحيث يكون على بيرينسون أن يتخلّى في ما بعد عن أمل التصدّي

---

(117) ذُكر في:
George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven: Yale University Press, 1991), 208, n. 11.

(118) المصدر السابق، 43.

لفن كريفيلّي تاريخيًّا، لأنّه لم يكن هنالك سبيلٌ إلى إدراج الأخير في القصّة التي كان عليه أن يرويها. ولم يكن فراي ولا بارنز ولا غرينبرغ مجبرين على التصدّي لهذه المشكلة، لأن الحداثوية قد أعتقت «الفن الغرائبي» بتحرير مشاهديه من إلزام إضفاء طابع السردية عليه. لكنّهم تمكّنوا من ذلك لأنّهم استطاعوا التعامل معه بطريقةٍ لاتاريخيةٍ بموجب المبادئ المتعالية التي أشار إليها غرينبرغ، على خطى كانط، باعتبارها ذوقًا. غير أنّ هذا الأمر يستحق كلمةً أو اثنتين.

لقد كان الذوق المفهومَ المركزي في جماليات القرن الثامن عشر، وكانت المشكلة المركزية في تلك الحقبة هي كيفية التوفيق بين ما بدا حقيقتين لا يمكن إنكارهما، تتعلّقان بالذوق: من ناحية، «ليس هنالك تنازعٌ حول الذوق (de gustibus non est disputandum)»، ومن ناحيةٍ أخرى، يوجد ما يعتبر ذوقًا رفيعًا بحيث إنّ الذوق ليس ذاتيًّا ونسبيًّا بقدر ما يبدو أنّ الحقيقة الأولى تقتضيه. «إن التنوّع الكبير في الأذواق، وكذلك في الآراء، الذي يسود في العالم أوضحُ من ألّا يلاحظه كلّ شخص»، كما كتب هيوم (Hume). «لكنّ أولئك الذين يستطيعون توسيع نطاق نظرتهم كي يتأمّلوا الأمم البعيدة والحقب الخوالي لا يزالون يفاجأون أكثر بعدم الاتّساق والتناقض الكبيرين»[119].

---

(119) انظر:

David Hume, «Of the Standard of Taste,» *Essays, Literary, Moral, and Political* (London: Ward, Lock, 1898), 134-149.

كلّ الإحالات إلى هذه الطبعة، بيد أنّ دراسة هيوم هذه من النصوص الكلاسيكية في علم الجمال ويمكن العثور عليها بيسرٍ في كلّ المختارات الرئيسية المتعلّقة بالموضوع.

وحين يتحدّث هيوم بشكلٍ استشرافي عن معاصره الدكتور جونسون، يلاحظ «أنّنا مستعدّون لإطلاق تسمية **همجي** على كلّ ما يحيد بشكلٍ واسعٍ عن ذوقنا وفهمنا». لكنّه يلاحظ بعد ذلك أنّ الحسّ المشترك سيعارض أيضًا زعمًا تعادل بموجبه أعمال شاعرٍ مثل أوغيلبي (Ogilby) أعمال ميلتون (Milton)، باعتبار ذلك الزعم منافيًا للعقل - وهو زعمٌ يعتبره هيوم سفيهًا كالزعم بأنّ كومة رملٍ هي بارتفاع جبل تينيريف (Teneriffe). وإذا ما تشبّث أحدهم بأحكامٍ أو تفضيلاتٍ جماليةٍ خاطئة، فإنّ ذلك سيظهِر ببساطةٍ جلافةً في الذوق، والأكثر أهمية، تربيةً منقوصةً للذوق. ومثلما تتضمّنه العبارة، هنالك قليلٌ ممّا يميّز الذوق الجمالي من حاسّة الذوق الرفيع، وفي الحالتين ستظهِر التعليمات أنّ بعض الأشياء هي في النهاية مجزيةٌ أكثر من غيرها - أفضل جماليًّا. ويسترعي هيوم الانتباه إلى وجود نقّاد يمكن التعويل عليهم، بإبعاد أنفسهم عن الممارسة وتحرير مخيّلاتهم، لتقديم أحكامٍ سيتوصّل بقيّتنا إليها إذا أخضعنا أنفسنا لانضباطٍ مماثل. هذه هي المقدمة التي تشدّد على أطروحة كانط الاستثنائية بأنّنا عندما نقوّم شيئًا ما بأنّه جميل، فهذا يعني ضمنيًّا إصدار حكمٍ كليّ - أي وجوب أنّ يجده الجميع جميلًا. وهذه هي الفكرة، كما حاولتُ أن أبيّن، التي تقوم عليها رؤية غرينبرغ للنقد. يعرض هيوم ما يمكن تقديره استقرائيًّا كوصايا للناقد في دراسته في **معيار الذوق** (*Of the Standard of Taste*). عندما يكون الناقد «مفتقرًا إلى الرهافة»، عندما «لا تسعفه الممارسة»، و«حيث لم تُستعمَل أيّ مقارنة»، و«حيث يرضخ للأحكام المسبقة» و«حيث يكون الحسّ السليم غائبًا»، فالناقد «ليس

مؤهَّلًا لتبيّن جمال التصميم وجمال الاستدلال، وهما الأرفع والأكثر إتقانًا». الناقد المثاليّ مرهفٌ ومتمرّسٌ ومنفتحٌ وقادرٌ على المقارنة، ولذلك فهو يمتلك معرفةً واسعة النطاق بالفن ومنعَمٌ عليه بالحس السليم: «إنّ مثل هذه الأحكام المشتركة، أينما وجدت، هي المعيار الحقيقي للذوق والجمال».

بموجب هذه النظرة، الأعمال الفنية جميعًا واحدة، وبمعنًى ما، كانت الحداثوية هي الحركة الفنية التي حرّرت توسّع الذوق الذي مكّننا من وضع أعمال النحت الزنجية في متاحف الفنون الجميلة، باعتبارها موسوعاتٍ مؤسّساتيةً للشكل. المتاحف كافّةً، كما قلت، هي متاحف للفن الحديث إلى حدّ أن حكم ما هو الفن قائمٌ على جماليةٍ شكلانية. إنّ متذوّق الجمال يحلّ في دياره أينما كان، إذ يعلّق قناع قبيلة بوليه (Baule) أو أحد تماثيل قوم أشانتي (Asanti) تحت أعمال بولوك وموراندي في مكتبات الجامِعين الحاذقين عبر العالم. إنّ الشكل يظلّ، رغم كلّ شيءٍ، شكلًا، وعندما نتحرّر من النزوع الجونسوني لوصم الفن الأفريقي بالبربرية، فكم سيكون سهلًا قبولنا بأنّ فن أفريقيا لا يقلّ شأنًا عن فن باريس أو فن ميلانو. كم سيكون سهلًا بالفعل، بالنظر إلى أنّ كثيرًا من الفن العالمي هو ذو سلالة تتضمّن على الأقل سَلفًا أفريقيًّا. هذه هي الأطروحة التي حاول إظهارها معرض «البدائية والفن الحديث» الذي أقيم في متحف الفن الحديث في عام 1984 والذي انتُقد على نطاقٍ واسع. ولكن هل تأثّر بيكاسو بالفن الذي صادفه في تروكاديرو في عام 1907 بسبب جمال تصميمه؟ ليس الأمر كذلك وفقًا لما يفيد به تذكّره الخاصّ.

عندما ذهبت إلى تروكاديرو، كان الأمر مقرفًا. سوق السلع المستعملة. الرائحة. كنت وحيدًا، وأردت أن أغادر. لكنّني لم أفعل. بقيت. بقيت. فهمتُ أمرًا بالغ الأهمية: شيءٌ ما كان يحدث لي، أليس كذلك؟ لم تكن الأقنعة تشبه أنواع النحت الأخرى. على الإطلاق. لقد كانت أشياء سحرية. ولماذا لم تكن القطع المصرية أو الكلدانية سحرية؟ إنّنا لم نفطن إلى ذلك: كانت تلك أشياء بدائيةً [لنلاحظ صوت الأنثروبولوجيا الفيكتورية هنا]، لا سحرية. كانت المنحوتات الزنجية تقوم بدور الشفيع (intercessor). وعرفت الكلمة الفرنسية منذ ذلك الحين. ضدّ كلّ شيء، ضدّ الأرواح المهدِّدة والمجهولة. لقد فهمت، أنا كذلك ضدّ كلّ شيء. وأعتقد كذلك أنّ كلّ شيءٍ مجهول، وعـدوّ... استُخدمت التمائم كافّة للغاية عينها. لقد كانت أسلحة. لمساعدة الناس في إيقاف هيمنة الأرواح عليهم... ولا بدّ من أنّ لوحة آنسات أفينيون خطرت لي في ذلك اليوم[120].

إنّ الفن الحداثي هو فن يحدّده الذوق، وقد أُبدِع أساسًا للذوّاقة، وللنقّاد على وجه الخصوص. لكنّ الفن الأفريقي قد أُبدِع من أجل سلطانه على القوى الظلامية في العالم المتربِّص. كتبت فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) لأختها في عام 1920 قائلة: «لقد ذهبت لمشاهدة النقوش فوجدتها كئيبةً ومؤثِّرة، لكنّ السماء تعلم أيّ شعورٍ فعليٍّ ينتابني تجاه أيّ شيءٍ بعد سماعي لخطاب روجر. أرى بشكلٍ ضبابيٍّ أنّ شيئًا ما في أسلوبها يمكن أن يُكتب، وكذلك أنّه لو كان

(120) مذكور في:
Jack Flam, «A Continuing Presence: Western Artists/ African Art,» in: Daniel Shapiro, *Western Artists/ African Art* (New York: The Museum of African Art, 1994), 61-62.

لديّ إحداها فوق رفّ الموقد، لكانت شخصيّتي مختلفة ـ لكنتُ أقلّ جاذبيةً، بقدر ما أستطيع القول، بل شخصًا لا يمكن نسيانه بسرعة»[121]. أحيّي رد فعل وولف. لكنّ تلك النقوش الأفريقية قد وجدت طريقها إلى كثيرٍ من رفوف المواقد كسفيراتٍ للذوق الرفيع، من دون أن تغيّر شخصية من يضعونها هناك بأيّ شكلٍ من الأشكال. في الواقع، يُظهر معرضٌ رائعٌ لأعمال فنّانين معاصرين يجمعون الفن الأفريقي أنّ شخصية الفنّان المسبقة تنزع إلى تحديد ما يعنيه الفن الأفريقي بالنسبة إليه أو بالنسبة إليها[122]. لكنّ الفكرة العامّة تبقى أنّ الشعور والشكل، إذا استعملنا الاقتران الذي سمعتُه أوّل مرةٍ من أستاذتي سوزان ك. لانغر (Susanne K. Langer) التي ابتكرته، قد نزعا عمومًا إلى إبعاد واحدهما الآخر. أو بالأحرى، الشعور هو الذي يحدّد الشكل في الفن الأفريقي بدلًا من الذوق. لقد عنت نهاية الحداثوية نهاية طغيان الذوق، وهي بالفعل أفسحت على وجه الدقّة مكانًا لما وجده غرينبرغ غير مقبولٍ بتاتًا في السريالية ـ جانبها المناهض للشكلي والمناهض للجمالي. فلن تحملك الجماليات مسافةً طويلةً مع دوشان، ولن يمتثل نوع النقد الذي يتطلّبه دوشان للائحة وصايا هيوم.

---

(121) *The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautman (New York: Harcourt Brace and Jovanovich, 1976), 2: 429.

(122) أحيل إلى:
Western Artists/ African Art, curated by Daniel Shapiro.
انظر الهامش 120.

فهم غرينبرغ هذا تمامًا، إلى حدٍّ ما. ففي عام 1969، كتب في مقالةٍ عن الطليعية أنّ «الأشياء التي تدّعي أنّها فنٌ لا تشتغل، لا توجد كفنٍّ إلى أن تُختبر من خلال الذوق». لكنّه شعر أنّ عددًا كبيرًا من الفنّانين في تلك الحقبة كانوا يعملون «على أملٍ يتجدّد دوريًّا منذ أن اشتغل عليه مارسيل دوشان أوّلًا منذ خمسين عامًا، أمل أن تحقِّق إبداعاتٌ معيّنةٌ وجودًا وقيمةً فريدين بفضل تفادي مجال الذوق مع البقاء في إطار الفن. وقد تبيّن حتّى الآن أنّ هذا الأمل خادع»[123]. بالطبع تبيّن ذلك ـ إذا كان غرينبرغ محقًّا في اعتبار أن لا شيء يوجد كفنٍّ ما لم يُختبر من خلال الذوق. سيكون المشروع غير متماسك، كالسعي إلى صنع الفن بتفادي نطاق الفن. لكنّ النجاح **الأنطولوجي** لعمل دوشان، عبر تمثّله في الفن الذي ينجح في غياب اعتبارات الذوق أو إبطالها، يُثبِت أنّ الجمالي في الواقع ليس خاصيّةً أساسيةً أو محدِّدة للفن. ليس هذا، كما أراه، مجرّد وضع نهايةٍ لحقبة الحداثوية، بل لكامل المشروع التاريخي الذي ميّز الحداثوية، أي لـ «تنقيته» خيميائيًّا، إذا صحّ التعبير، من ملوِّثات التمثيل والإيهام وما شابه، وذلك بالسعي إلى تمييز خصائص الفن الجوهرية من خصائصه العرَضية. وما فعله دوشان هو إثبات أنّه كان على المشروع بالأحرى أن يبيّن كيف كان على الفن أن يتمايز عن الواقع. في نهاية المطاف، كانت هذه هي المشكلة التي شغلت بال أفلاطون في فجر الفلسفة، والتي غالبًا ما جادلتُ في أنّها أسفرت عن المنظومة الأفلاطونية العظيمة بأكملها

---

(123) Greenberg, «Avant-Garde Attitudes: New Art in Sixties,» *The Collected Essays and Criticism*, 4: 293.

تقريبًا»[124]. لقد عرف أفلاطون ما كان سيكتشفه بيكاسو في موروثٍ فنيٍّ لم تفسده الفلسفة، عرف أنّ الفن كان أداةً من أدوات السلطة. وعندما طرح دوشان مسألة الفن والواقع مثلما فعل، فقد أعاد ربط الفن ببداياته المكبِّلة فلسفيًّا. لقد تعرّض أفلاطون للمشكلة الصائبة ـ لكنّه قدّم إجابةً مشوَّهة.

ولحلّ المشكلة الفلسفية المتعلّقة بعلاقة الفن بالواقع، كان على النقّاد أن يشرعوا بتحليل فنٍّ من نوعٍ شديد الشبه بالواقع إلى حدّ أنّه كان على الاختلافات أن تجتاز اختبار تعذّر التمييز الإدراكي. لقد كان عليهم أن يجيبوا عن سؤالٍ مثل سؤالي، وهو: «ما الذي يميّز عمل **بريللو بوكس** لورهول عن علب بريللو التي يأتي فيها البريللو؟». عزا التفكيكي الألمعي سام وينر (Sam Wiener) القضية إلى ما هو أبعد من ذلك تاريخيًّا بعرض صندوقٍ يحتوي بريللو حقيقيًّا، ألصق عليه بطاقةً مستوحاةً من ماغريت (Magritte): «هذا ليس عملًا من أعمال ورهول!» لكنّني لم أقصد منح ورهول كامل الفضل في هذا الاختراق للفلسفة. إذ كان يحدث في أرجاء عالم الفن، ولا سيّما في النحت. كان يحدث مع الاستعمال التقليلي للموادّ الصناعية، مع الفن الفقير، ومع نوع الفن ما بعد النزعة التقليلية الذي كانت تبدعه إيفا هيسّه. في مقابلةٍ مع رون جونز (Ron Jones)، تحدّث عمّا يسميه «جماليات الصور» التي يعني بها، بحسب ما أعتقد، الجمالي الذي يعرّف صالة

(124) انظر بخاصّةٍ المقالة التصديرية في كتابي:
The Philosophical Disenfranchisement of Art (New York: Columbia University Press, 1985).

العرض التي يمثلها ـ غاليري ميترو بيكتشرز (Metro Pictures) في سوهو (Soho). «إذا كان هنالك جيلٌ سابقٌ استجاب له فنّانو ميترو بأسرهم (وهذا تصريحٌ خطيرٌ جدًّا بالطبع)، فسيكون ورهول». وفي نقاشه لعملي، وبخاصّةٍ باعتباره يتعلّق على وجه الدقّة بالفارق بين الأعمال الفنية والأشياء الواقعية، يلاحظ قائلًا: «أعتقد أنّ بوسعه أيضًا وصف عمل سيندي [شيرمان] أو عمل شيري [ليفين] مثلما وصف عمل ورهول»[125]. وهذا يعني، إن كان صحيحًا، أنّ الخطّ الفاصل بين الفن والواقع كان موضوع الفن الأميركي من الستينيات إلى التسعينيات، حين أُجريت هذه المقابلة.

وبالطبع، لم ينخرط كثير من الفنّانين في الثلاثين عامًا المنصرمة في هذا النوع من البحث على الإطلاق، ولو كان عليّ تطبيق الروحية الإقصائية لفلسفات تاريخ الفن، لقلتُ إنّهم يقعون خارج حدود التاريخ. ولكن ليست هذه هي الطريقة التي أرى الأمور بها. في رأيي، حالما طرح الفن ذاتُه الشكلَ الصحيح للسؤال الفلسفي ـ أعني السؤال عن الفارق بين الأعمال الفنية والأشياء الواقعية ـ انتهى التاريخ. تكون اللحظة الفلسفية قد تحقّقت. يمكن أن يستكشف الأسئلة فنّانون مهتمّون بها، والفلاسفة أنفسهم الذين بات بوسعهم أن يشرعوا في ممارسة فلسفة الفن بطريقةٍ ستؤتي أجوبة. وأن نقول

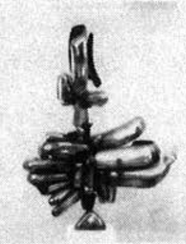
---

(125) انظر:
Andras Szanto, «Gallery: Transformations in The New York Art World in The 1980s,» (Ph. D. diss., Columbia University, 1996).
انظر في الملحق الحوارَ مع رون جونز.

إنّ التاريخ قد انتهى هو أن نقول إنّه لم تعد هنالك حدودٌ للتاريخ تسقط خارجها أعمالٌ فنية. كلّ شيءٍ ممكن. أيّ شيءٍ يمكنه أن يكون فنًّا. ولأنّ الوضع الراهن غير مهيكلٍ أساسًا، لم يعد بإمكان المرء أن يؤقلمه مع سرديةٍ كبيرة. إنّ غرينبرغ محقّ: لم يحدث شيءٌ طوال ثلاثين عامًا. لعلّ ذلك أهمّ ما يمكن قوله عن الفن في السنوات الثلاثين المنصرمة. ولكنّ الوضع بعيدٌ عن أن يكون قاتمًا، كما توحي به صرخة غرينبرغ «الانحطاط!». وبالأحرى، يدشّن هذا الوضع أعظم حقبةٍ للحرّية عرفها الفن على الإطلاق.

أودّ أن أقترح أنّ وضعنا في نهاية تاريخ الفن يشبه الوضع قبل بداية تاريخ الفن - أي قبل أن تُفرض على الفن سرديةٌ جعلت الرسم بطل القصة وألقت بكلّ ما لا يلائم السردية خارج حدود التاريخ، وبالتالي خارج الفن تمامًا. لقد أنهى فازاري سرديته بميكيلانجلو وليوناردو، ورافاييل بطبيعة الحال. ولكن على رغم أنّهم اختتموا سرديته، إلّا أنّهم أنتجوا الفن قبل فكرة توصّل تلك السردية إلى تحديد مركزية الرسم وطبيعته التطوّرية المطّردة. لقد كانوا في نهاية المطاف قريبين زمنيًّا من دورر الذي كان قادرًا على تذوّق أشياء مثل مشغولات الأزتيك الذهبية من دون الشعور بأدنى وخزةٍ مفاهيمية، ومن دون الشعور بأنّ من الضروري القول إنّها أعظم من أيّ شيءٍ في أوروبا، ومن دون تنازل. أنهى ليوناردو حياته في البلاط العظيم لفرنسوا الأول (François I) الذي كان استقدم شخصًا عظيمًا آخر هو الصائغ الشهير بنفينوتو تشيلّيني (Benvenuto Cellini). كان تشيلّيني نحاتًا، لكنّ تمثال بيرسيوس (*Perseus*) الذي صنعه لم يكن يفوق

أهمّيةً طبق الملح الذي صنعه لتوابل الملك. لم يكن هنالك قبل بداية تاريخ الفن تمييزٌ مثيرٌ للاستياء بين الفن والحِرفة، ولم يكن ضروريًّا تأكيدُ أنّ الحِرفة عوملت كالنحت كي تؤخذ على محمل الجد باعتبارها فنًّا. لم يكن هنالك إلزامٌ بوجوب تخصّص فنّانٍ ما، ونجد بين الفنّانين الذين يمثّلون على أفضل وجهٍ اللحظة ما بعد التاريخية - غيرهارد ريشتر، وزيغمار بولكه وروزماري تروكل، وآخرين تكون الوسائط والأساليب كافّةً مشروعةً لهم على حدٍّ سواء - نجد الإبداع المتعدّد الأوجه عينه الذي نجده عند ليوناردو وتشيلّيني. بشكلٍ أو بآخر، ترافقت فكرة الفن النقي مع فكرة الرسّام النقي - الرسّام الذي يرسم ولا يقوم بأيّ شيءٍ آخر. واليوم يعدّ ذلك خيارًا، لكنّه ليس إلزامًا. تعرِّف تعدّدية عالم الفن الراهن الفنّان المثالي بأنّه تعدّدي. لقد تغيّرت أمورٌ كثيرةٌ منذ القرن السادس عشر، لكنّنا بسبلٍ متعدّدةٍ أقرب إليه من قربنا من أيّ حقبةٍ لاحقةٍ في الفن. باعتبار الرسم أداة للتاريخ، كانت له مسيرةٌ طويلة، وليس من المفاجئ أنّه قد أصبح يتعرّض للهجوم. وهذا الهجوم سيقدّم موضوع فصلٍ لاحق. لكنّني أحتاج أوّلًا إلى وضع البوب في حاضره التاريخي.



Jason Seley: *Baroque Portrait, 3*, metal, 57 inches high





Roy Lichtenstein: *The Kiss*, 50 inches high.



Jared French: *Evasion*, 21 inches high.

even that his talent outstrips his intellect. In either case, they cramp his style. Once, however, the frames are bypassed, his quieter, more reflective reveries bespeak his spirit more genuinely as, *By Night* and *Solitude*, than in the more accelerated, jazzier *Venice Reflections*. Dodd's titles coincide with the frame problem. The small canvases in single color themes of red and yellow resolve and couple his need for a freer and more immediate response to nature with pensive poetic feeling. Prices unquoted. W.D.

Jason Seley [Kornblee; March 6-24] works with restraint and elegance using a material for his free-standing and relief sculptures which in the hands of somebody else would be called "junk sculpture." In his hands used chromium bumpers from old automobiles have the inevitable sculptural feeling of clay or stone. One overlooks the original use to which the material was put, but concentrates instead on its banana-fingered qualities, its sliding brilliance, its ice-hockey shin-pad prestige. Bumpers on cars are menacing. Converted to other uses they produce results no more menacing than the Winged Victory of Samothrace. One of their advantages is that they reflect as well as modulate light. There is also a pleasing contrast between the light, twisting surfaces, and the dark, clean-rusted inner parts. On looking at them one finds oneself pulling around on the cutting edge of a plane, then jumping agilely from shiny surface to shiny surface, like scrambling over Mantegna rocks. The sculptures are at times humorous, for example *Moose*, but for the most part they are models of elegance. Prices unquoted. L.C.

Roy Lichtenstein [Castelli] disappoints our expectations that an absurd iconography would produce humor. Why shouldn't the comic strips be funny in "serious" painting? A flying ace kissing his chick good-bye from the funnies or a cat from the bubble-gum cartoon or a "how-to-do-it" ad of a hand pouring soap suds into one of our manna objects, the washing machine—these might well comprise the grotesque necessity that always precedes humor. Certainly they proclaim their intent to be ugly for they are careful blow-ups of their newspaper prototypes—lithography dots, mechanical hatching, acidic color and primitive drawing and macrocephalic heads and BLAM (a direct hit on a plane) are all carefully reproduced. And since the grotesque has already been used successfully for satiric purposes by Jasper Johns and Robert Rauschenberg, among others, one could expect that a grotesque thing that had a comic content in itself would be doubly humorous. But we are doubly disappointed. For here the grotesque is just a painful pivot that is immediately compensated by new dimension, insight and release. It is not transformed by esthetics, it replaces esthetics. So what was grotesque in the funnies, stays grotesque in its replacement—only doubly so. Prices unquoted. S.T.

Jared French [Isaacson], a Magic Realist who uses egg tempera with an exactitude worthy of a Paul Cadmus, maintains a fine balance between his technique, the compositional elements and the literary content. The works shown include early paintings from the 'forties, such as *Evasion*, the meticulous depiction of non-awareness, non-commitment, as well as several of his most recent drawings and sketches for the ultimate product. A characteristic quality which gives him a certain distinction is an undercurrent of somewhat unnerving humor. In *Introduction*, for example, the foetus held poised in a pelvic bone white as chalk, faintly pinkish in the shadows as the light reflects off the placenta, is as formally composed and handled as a flower study might be. Prices unquoted. L.L.

Frank Kupka [Saidenberg; to March 10], a shadowy name, relatively unknown except to scholars and connoisseurs, but a name bitterly attacked and applauded early in the century for the revolutionary tendencies it represented, is gradually emerging to take its place with those of the other great innovators of modern art. For Frank (Frantisek) Kupka, a Czech who emigrated to Paris in the late nineteenth century, began an exploration which led him to reject the use of nature as a direct source of inspiration for his painting and in 1912 to exhibit the first non-figurative paintings shown in France. The following year, he showed several more of his monumental abstractions, one of which was *Vertical Planes, 3*, an imposing ascetic painting composed only of six rectilinear planes in space, a precursor of the ideas of Neo-Plasticism. The current show of pastels, gouaches and watercolors is minor Kupka, not sufficiently impressive, perhaps, for those who need an introduction, for without an acquaintance with his paintings, especially the monumental oils, the full force of this extraordinary painter is not communicated. Although many of the works are lovely in themselves, others are fascinating in their relationship to the development of ideas, or as the preparation for a larger statement. Earliest of the group is the figurative pastel *Bather*, a study for a painting; more Art Nouveau in form than the final work, it has both intrinsic charm and interest as an illustration of one of the early sources for his abstract form, the play of light on and in water. A group of the earliest abstractions on view are works from before World War I; *Lights*, a lush pastel, one of a number of variations on a theme that appears in drawings and paintings, *From One Plane to Another*, are a few. From the early 1920s are a group of studies for his woodcuts *Four Stories of White and Black*, one of the handsomest of which is a heart-shaped explosion of white forms. Visually among the most impressive, although less important historically, are the works of the late 1920s based on mechanical forms. The shapes of gears, bearings, screws and wrenches are fused into tightly-knit complex arrangements. Still later are the coolly geometrical studies such as *Plans* and *Perpendiculars*. Prices unquoted. L.L.

Karl Zerbe retrospective [Whitney Museum, to March 11] is sponsored by the Ford Foundation; it was selected by H. W. Janson, Chairman of the department of Fine Arts at N.Y.U., from the body

14

القبلة لروي ليكتنستاين، كما ظهرت في آرت نيوز (*Art News*)، آذار/ مارس 1962 ـ أُعيد نشرها بإذن خاص.

الفصل السابع

فن البوب ومستقبليات الماضي

إذا حاولنا العودة إلى منظور الفنّانين والنقّاد في مطلع الستّينيات واضعين بين قوسين، إذا جاز التعبير، تاريخ الفن مثلما استنبط هو ذاتَه بين ذلك الزمن والآن، وحاولنا إعادة بناء مستقبليات الماضي - المستقبل كما بدا في تلك اللحظة الماضية لأولئك الذين كانت حاضرَهم - فسيبدو بالضرورة للتعبيريين التجريديين ومناصريهم على حدٍّ سواء أنّ المستقبل كان مستقبلهم إلى أبعد الحدود. لقد استمرّ النموذج المعياري لعصر النهضة لأكثر من ستمئة عام، وبدا هنالك سببٌ يكفي لافتراض أنّ نموذج نيويورك المعياري سيستمرّ لمدّةٍ مماثلةٍ على الأقلّ. ومن دون شكّ، تبيّن أنّ النموذج المعياري لعصر النهضة تطوّري ومطّرد لإدامة السردية. وعلى رغم أنّ الحداثوية ذاتها، في فكر كليمنت غرينبرغ، كانت أيضًا تطوّريةً ومطّردة، فمن الصعب افتراض أنّ هذا الجانب من فكر غرينبرغ كان سائدًا على نطاقٍ واسعٍ أو حتّى معروفًا على نطاقٍ واسع. لكن ربّما أمكن إقامة حجّةٍ لطول البقاء انطلاقًا من تعدّدية مدرسة نيويورك نفسها لتكوّنها من شخصيّاتٍ تتمتّع بمثل تلك الطبائع الفنّية المتمايزة. بولوك وكونينغ و[فرانز] كلاين (Kline) ونيومان وروثكو وماذِرْويل، وستيل (Still) - كان كلّ واحدٍ منهم هو ذاتَه بصورةٍ متمايزة ومختلفًا بما يكفي عن

الباقين بحيث لن يكون المرء قادرًا حتّى على الاستدلال على احتمال وجود أسلوب لروثكو، إن كان روثكو نفسه لم يجده، انطلاقًا من التمايز بين الأساليب الأخرى التي عرّفت مدرسة نيويورك. إذًا، بدا بالضرورة أنّه كلّما انضمّت شخصياتٌ جديدةٌ إلى المدرسة، انبثقت كأمرٍ مفروغٍ منه أساليب جديدةٌ لا يمكن تخيّلها بالمعنى الحرفي للعبارة، مختلفةٌ عن الأساليب القائمة اختلاف بعضها عن بعض، من دون قيودٍ دخيلةٍ على عددها وتنوّعها.

ولكن لو أمسكت التجريدية المستقبلَ بقبضتها، فما الذي كان سيحدث للواقعيين الذين لا يزالون موجودين بأعدادٍ كبيرةٍ في أميركا، وبالطبع في نيويورك؟ لم يكن الواقعيون على استعدادٍ لتسليم المستقبل للتعبيرية التجريدية، وقد عنى ذلك أنّ حاضرهم كان حاضر احتجاجٍ ومعركةٍ جمالية. لقد شعروا بأنّ ظهورهم موجّهةٌ إلى الحائط، ليس في ما يخصّ تاريخ الفن فحسب، بل كذلك في ما يخصّ الإنتاج العملي للفن ـ لأنّ التعبيرية التجريدية كانت تكتسح البنية التحتية المؤسساتية لعالم الفن وبدا كما لو أنّ التجريدية كانت عدوًّا لا بدّ من هزيمته، أو على الأقل صدّه، وأنّ مستقبل المرء بصفته فنّانًا يعتمد على ما كان يقوم به في حينه ومكانه ـ وبالفعل، السؤال الفعلي هو هل سيكون له مستقبلٌ باعتباره فنّانًا.

لننظر في حالة إدوارد هوبر (Edward Hopper). هنالك سلالة نسبٍ مباشرٍ يتحدّر من توماس إيكنز (Thomas Eakins) عبر روبرت هنري وصولًا إلى هوبر، حيث إنّ هنري كان تلميذ إيكنز، وهوبر بدوره كان تلميذ هنري ـ وقد تحدّر إيكنز نفسه من أكاديمية الفنون

الجميلة في باريس والرسّام جيروم (Gérôme). تقطع التعبيرية التجريدية، في الواقع الحداثوية العليا، هذا التاريخ بالطريقة عينها التي يقطع بها نيزكٌ دوران الكواكب المنتظم في النظام الشمسي. سيكون مُرضيًا تمامًا لهوبر أن يعمل على الآثار اللاحقة المترتّبة عن جدول أعمال إيكنز، تمامًا مثلما فعل هنري. لقد خاض هنري معركة من أُطلقت عليهم تسمية الفنّانين المستقلّين ضدّ ممارسات الأكاديمية الوطنية. في عام 1913، وحتّى قبل ذلك التاريخ، لم يكن حضور فنّانين مثل بيكاسو وماتيس في غاليري ستيغليتز إلّا حضورًا هامشيًّا، أكثر جموحًا من أن يشكّلوا تهديدًا جديًّا للفن كما فهمه هنري وأتباعه وخصومه. لكنّ التعبيرية التجريدية في حقبة هنري كانت بالكاد هامشية. لقد كان هوبر والفنّانون الذين فهموه وفهمهم هامشيين، وعرضةً لخطر الإبعاد عن المشهد كليًّا. ولم تمثّل الأكاديمية أيّ تهديدٍ أو عائق، مثلما فعلت مع هنري، ومع إيكنز إلى حدٍّ ما. وبالفعل، وضع إيكنز جدول الأعمال الذي حوّله هنري إلى أيديولوجيا جماليةٍ وتبنّاها هوبر كمجرّد مادّةٍ بطبيعة الحال.

لننظر فحسب في معالجة الشكل العاري. عندما كان إيكنز لا يزال طالبًا في أكاديمية الفنون الجميلة في باريس، قاومَ الطريقةَ المصطنعة التي مثّلت بها اللوحات الزيتية العري في معرض الأكاديمية لعام 1868: «كانت اللوحات لنساءٍ عاريات، واقفات، وجالسات، ومستلقيات، ومحلّقات، وراقصات، لا يفعلن شيئًا»، كما كتب، «وأُطلِقت عليهنّ تسميات فريني (Phryne) وفينوس (Venus)، وحورية (nymph)، وخنثى (hermaphrodite)، وحور عين (houri)،

وأسماء علمٍ يونانية». وتعهّد بهذا القدر أو ذاك بأن يرسم العري في وضعيةٍ واقعية، بدلًا من رسم «ربّاتٍ متكلّفات من شتّى الطبائع... وسط أشجارٍ ذات لونٍ أخضر زرنيخي مبهجٍ وأزهارٍ شمعيةٍ لطيفة... أكره التصنّع»(126). وهكذا رسم عمله الرائع **ويليام راش ينحت الشكل المجازي لنهر سكولكيل** (*William Rush Carving his Allegorical Figure of the Sckuylkill River*)، للمعرض المئوي لعام 1876 بعد عودته إلى فيلادلفيا. تعرض اللوحة العري باعتباره نموذجًا، شكلًا من الأشكال التي قد تظهر فيه المرأة عاريةً بصورةٍ طبيعية. لم يُظهر هنري الذي أسّس ما يُدعى مدرسة آش كان (Ash Can School) تلك النماذج بصفتها نساءً عارياتٍ فحسب، بل فعل ذلك بطريقةٍ طبيعةٍ تمامًا، أي أنّه أظهر الطريقة التي تبدو وفقها النساء الواقعيات من دون ملابسهنّ، مقابل النساء الممثلَنات اللواتي يظهرن على النحو عينه. عندما رسم هوبر العري، فعل ذلك ضمن أوضاعٍ شهوانيةٍ قد تتعرّى فيها امرأة بصورةٍ طبيعية، كما في لوحته **عرض الفتيات** (*Girlie Show*) لعام 1941 أو لوحة **أشعة الشمس الصباحية** (*Morning Sunshine*) لعام 1952، حيث يشعر المرء أنّ المرأة تتخيّل. لا يوجد ما هو حديثٌ على وجه الخصوص في هذه اللوحات لهوبر: كما لو أنّ أواخر القرن التاسع عشر تتواصل عمليًّا محوطةً بالقرن العشرين، كما لو أن الحداثوية، كما بتنا نفهمها، لم تحدث البتّة - لكن على رغم ذلك بالطبع، تبدو لوحات إيكنز بظلالها

---

(126) Thomas Eakins, quoted in Lloyd Goodrich, *Thomas Eakins: His life and Work* (New York: Whitney Museum of American Art, 1933), 20.

وأنوارها الذهبية أشبه بلوحات المعلّمين القدامى على نحوٍ لا يظهر في لوحات هوبر أبدًا. فلوحاته مقتصدةٌ وواضحة، من دون ظلالٍ غير مفسّرة، أو، إذا جاز القول، من دون **ظلالٍ ميتافيزيقية**.

غير أنّ الحداثوية مفهومٌ ارتقى هو نفسه. كان هوبر في الواقع مشاركًا في العرض الثاني لمتحف الفن الحديث، «لوحاتٌ لتسعة عشر فنّانًا أميركيًّا على قيد الحياة» في عام 1929. ولقد اعتقد ألفريد بار (Alfred Barr) أنّ هوبر هو «الرسّام الأكثر إثارة في أميركا» عندما أقام له معرضًا استعاديًّا في ذلك المتحف في عام 1933. انتقد الناقد رالف بيرسون (Ralph Pearson) العرض واعتبره «عكس ما كان يسم الحركة الحديثة»[127]، وقد منحنا بار تبصّرًا عميقًا في ما يخصّ كيفية فهم الحداثوية من قبل المؤسسة الأكثر اقترانًا بها في عام 1929 في أميركا، وبالتأكيد في العالم: اتُّهم بيرسون بمحاولة «تحويل التضمين الشعبي والمؤقّت لكلمة حديث إلى علامةٍ أكاديميةٍ ودائمةٍ نسبيًّا»[128]. كانت الحداثوية قرابة عام 1933 مختلفةً جدًّا عن الحداثوية قرابة عام 1960، عندما كتب كليمنت غرينبرغ مقالته المعيارية «الرسم الحداثي». لكن بحلول ذلك الوقت، كانت الحداثوية على وشك الانتهاء، وكان ينبغي أن يُميَّز زوالها عن زوال التعبيرية التجريدية: بدا غرينبرغ مستمتعًا نوعًا ما وهو يشير إلى موت التعبيرية التجريدية في عام 1962، لكنّه شعر بأنّ الحداثوية

---

(127) Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Knopf, 1955), 251.

(128) المصدر السابق، 252.

ستستمرّ، حتّى لو بدت وكأنّها تراوح مكانها حين سمعتُه يتحدّث في عام 1992. أيًّا كانت الحالة، رمزت كلمة «حديث» في عام 1933 إلى تعدّديةٍ هائلةٍ في الفن: الانطباعيون وما بعد الانطباعيين، ومن ضمنهم روسو، والسرياليون، والوحشيون، والتكعيبيون. وبطبيعة الحال، كان هنالك التجريديون والتفوّقيون (suprematists) وغير الموضوعيين (nonobjectivists). لكنّهم كانوا يُعتبَرون مجرّد جزءٍ من الحداثة التي ضمّت كذلك هوبر، وعلى هذا لم تشكّل الحداثة تهديدًا للواقعية. ولكن بحلول الخمسينيات، وبخاصةٍ جراء النجاح النقدي الكبير للتعبيرية التجريدية، كان الفن من النوع الذي يمثّله هوبر عرضةً لخطر إغراقه من قبل حداثويةٍ محدّدةٍ تحديدًا ضيقًا من ناحية التجريد. فما كان جزءًا بات يهدّد بأن يصبح الكلّ. وبدا المستقبل قاتمًا بالنسبة إلى الفن كما فهمه هوبر وأمثاله. وقد حدّد ذلك حاضرهم باعتباره ساحة معركةٍ في حروب الأساليب في القرن العشرين.

تروي غيل ليفين (Gail Levin) مشاركة هوبر في الحملة ضد التجريدية أو «الرطانة» (gobbledegook) كما كانوا يسمّونها. لقد ساندوا التحرّك الذي قامت به مجموعةٌ من الرسّامين الواقعيين ضد متحف الفن الحديث بسبب تفضيله التجريدية والفن «غير الموضوعي» على حساب الواقعية. وقد هالهم اتّسام معرض متحف ويتني السنوي لعام 1959 ـ 1960 بندرة اللوحات الواقعية (احتجاجٌ حدث مرّةً أخرى في 29 أيلول/ سبتمبر 1995). لقد تكاتفوا مع فنّانين آخرين، كما كتبت جو هوبر (Jo Hopper) في مذكّراتها،

«للحفاظ على وجود الواقعية في الفن في مواجهة الاستيلاء بالجملة على التجريدية من قبل متحف الفن الحديث ومتحف ويتني، ومن خلالهما انتشر في معظم الجامعات بسبب أولئك الذين لا يستطيعون التزام عدم المصادقة على آخر صيحةٍ مقبلة من أوروبا»[129]. وساعدوا في إصدار مجلة تسمى **ريالِيتي** (*Reality*) [الواقع]، تفحّصت قضايا عديدة. لقد شعروا بإخلاصٍ بأنّهم إن لم يحرزوا النصر بهذه الجهود، فسيكون الرسم الواقعي محكومًا بالهلاك.

لا أعتقد أنّ من الممكن إيصال الطاقة المعنوية التي دخلت في هذا الانقسام بين التجريدية والواقعية من كلا الجانبين في تلك الأعوام. فقد كانت ضراوتها شبه لاهوتية، ولو كنّا في مرحلةٍ أخرى من الحضارة، لحدثت بالتأكيد عمليات إحراقٍ على الأعمدة. في تلك الأيام، عندما كان فنّانٌ شابٌّ يرسم شخوصًا، كان يفعل ذلك بمعنى تبنّي ممارسةٍ خطرةٍ وهرطقية. وقد أدّت «الاستقامة الجمالية» الدورَ الذي أصبحت تؤدّيه اليوم «الاستقامة السياسية»، وحملت أفعال آل هوبر وأتباعهم السخط والصدمة التي تقوم بها كافّة الكتب المحافظة المتعلّقة بالاستقامة السياسية اليوم، على رغم أنّه كان لا بدّ من تذكّر كيف أنّ من أدلجوا التجريدية لم يتردّدوا في إلحاق الواقعيين بغياهب النسيان الفني. وبطبيعة الحال، شعر الواقعيون بأنّ وجودهم نفسه مهدَّد، ولعلّ الأمر يضاهي الطريقة التي تعرّض فيها الأساتذة لتهديدٍ بفقدان وظائفهم، أو على الأقلّ باتوا متخوّفين من مثل هذا الفقدان، ما لم تتواءم مناهجهم ومفرداتهم الدراسية مع ما هو سائد.

---

(129) المصدر السابق، 469.

ومهما كانت فضائل المماثلة، فقد انتهى النزاع أساسًا في غضون خمس أو ست سنوات. يُعدّ غرينبرغ حالةً مهمّةً للتفحّص في ضوء ذلك. فقد اعتبر التجريدية في عام 1939 حتميةً تاريخية: لقد كانت التجريدية، مثلما وجدناه يجادل في مقالة «نحو لاوكون أجدّ»، «إلزامًا يأتي من التاريخ». وفي مقالة «دفاع عن الفن التجريدي» (The Case for Abstract Art) لعام 1959، يوحي بأنّ التمثيل لا صلة له بالموضوع، وأنّ «الوحدة الشكلية التجريدية للوحةِ لتيشان (Titian) أكثر أهميةً لنوعيتها ممّا تصوّره اللوحة» ـ وهي نقطةٌ أثارها روجر فراي في وقتٍ سابقٍ من ذلك القرن. يتابع غرينبرغ: «إنّها حقيقةٌ أنّ اللوحات التمثيلية تُقدّر أساسًا وعلى أكمل وجهٍ عندما تكون تعيينات ما تمثّله موجودةً في وعينا بشكلٍ ثانوي فحسب». وقد كرّر إلى حدٍّ كبيرٍ هذا التوصيف المثير للاستياء في مقالته المعيارية «الرسم الحداثي» لعام 1960، حيث كتب أنّ «الرسم الحداثي في طوره الأخير لم يتخلّ عن تمثيل مواضيع يمكن التعرّف إليها من حيث المبدأ. فما تخلّى عنه من حيث المبدأ هو تمثيل نوعٍ من الفضاء يمكن أن تقيم فيه المواضيع التي يمكن التعرّف إليها». إنّه يجادل على نحوٍ معروفٍ في أنّ الرسم فعل ذلك لإفراد نفسه منطقيًّا عن النحت، ومن العدل فحسب أن نلاحظ أنّ هذا التمييز يضع هوبر والواقعيين في مرتبةٍ دنيا من التطوّر التاريخي، في حين أنّه قد يمنح صدقيةً لفنّانٍ مثل ستيوارت ديفيس (Stuart Davis) أو ميرو. لكنّه بحلول عام 1961 ارتقى إلى مستوًى استطاع منه القول إنّ هنالك جيّدًا وسيّئًا فينا جميعًا، بحيث إنّ التجريد نفسه فقَد سمته المميزة في القدَر التاريخي: «هنالك ما

هو جيّدٌ وما هو سيّئٌ في الفن التجريدي». وبحلول عام 1962، كانت التعبيرية التجريدية قد أوشكت على الانتهاء، على رغم أنّ هذا لم يظهر مباشرةً بوضوحٍ لأيّ شخصٍ في ذلك العام.

رأى هوبر والواقعيون المستقبل خاليًا من حضورهم إذا لم يكافحوا من أجله، بالطريقة التي ينبغي، كما أفترض، أن تشعر فيها الفصائل في البوسنة تجاه بلدها. ولكن في غضون بضعة أعوام فحسب، كان غرينبرغ قادرًا على القول إنّه لم يكن هنالك فارقٌ أساسي أبدًا بين التجريدي والواقعي، بما أنّ هنالك مستوًى كان كلّ ما يهمّ فيه هو النوعية لا النوع، وهذا إلى حدٍّ بعيدٍ هو حال الوضع اليوم. وتمامًا مثلما أوضح عرض أرموري لعام 1913 أنّ الاختلافات بين المستقلّين والأكاديميين كانت ضئيلةً مقارنةً بالاختلافات بينهم وبين التكعيبية أو الوحشية، وعلى ذلك، فالاختلاف اليوم بين التصويرية والتجريدية، بما أنّهما أسلوبان في الرسم، هو اختلافٌ أقلّ أهميةً بكثيرٍ من الاختلاف بين الرسم أيًا يكن أسلوبه والفيديو مثلًا أو أيّ فنٍّ أدائي. وبحلول عام 1911، كان مستقبل كلٍّ من رسّامي مدرسة آش كان والأكاديميين هو **مستقبلياتِ الماضي**، مثلما كان مستقبل الواقعيين والتجريديين بحلول عام 1961. لقد ماثلوا مستقبل الفن بمستقبل الرسم. والمستقبل، عندما يحدث، يضع الرسم على حين غرّةٍ في الموضع الذي شغلته التجريدية في السنوات الأولى من الحداثوية كما عرّفها متحف الفن الحديث: كانت مجرّد إمكان من عددٍ كبيرٍ من الإمكانات الفنية. لقد طرأ تغيّرٌ على كامل شكل تاريخ الفن، بيد أنّ إدراك ذلك كان صعبًا في مطلع الستينيات حين

كان الرسم والفن مترادفين افتراضيًّا. ومن المدهش أنّ المدافعين عن التعبيرية التجريدية، مثل غرينبرغ، وكذلك خصومها، لم يكونوا قادرين على إدراك الحاضر التاريخي الذي عاشوا فيه، لأنّ كلا الجانبين نظرا إلى المستقبل بطريقةٍ تبيَّن أنّها عديمة الصلة بما كانت عليه الأمور.

من وجهة نظري، نتج التغيّر من ظهور ما سُمّي لسوء الحظ فن البوب، وهو، مجدّدًا من وجهة نظري، حركة الفن الأكثر أهمّيةً في هذا القرن. في مطلع الستينيات، بدأ بصورةٍ خفية بعض الشيء - بصورةٍ خفيةٍ بمعنى أن دوافعه استترت وراء نقاط ولُطخ الطلاء على غرار التعبيرية التجريدية، شعار المشروعية الفنية في ذلك الزمن. لكنّه بحلول عام 1964 تخلّص من تنكّره وظهر على ما هو عليه، بكامل حقيقته. ومن المثير للاهتمام أنّ متحف ويتني اتّخذ قرارًا بتنظيم معرضٍ استعادي لهوبر في عام 1964. ومن المؤكّد أنّ الأمر لم تكن له علاقة بجهود الواقعيين، أو مجلّتهم **رياليتي**، أو أرتال اعتصاماتهم أمام المتاحف، أو رسائلهم المدافعة عن هجمات جون كاناداي على التعبيرية التجريدية في صحيفة **نيويورك تايمز**. «إنّ قرار تنظيم المعرض الاستعادي أتى في زمنٍ كان فيه الفنّانون الأصغر سنًّا، ولا سيّما أعضاء حركتي البوب والتصوير الواقعي، يبدون مجدّدًا اهتمامًا بالواقعية وبأحد دُعاتها الرياديين»[130]. تترك عبارة «في زمنٍ كان فيه الفنانون الأصغر سنًّا... يُبدون مجدّدًا اهتمامًا» المجال مفتوحًا حول ما إذا كان الأمر سببًا أم مجرّد مصادفة. وحتّى التعبيريون التجريديون

(130) المصدر السابق، 567

«أبدوا اهتمامًا» بهوبر، على الأقلّ، قام دي كونينغ بذلك، على رغم أنّه ربّما يُعتبر عضوًا مساوِمًا في الحركة بسبب استخدام الشخوص. اتّهمه بولوك قائلًا: «إنّك تصنع شخوصًا، لا تزال تقوم بالأمر اللعين عينه. وأنت تعلم أنّك لن تخرج عن كونك رسّام شخوص»[131]. وكان الصخب النقدي أسطوريًّا عندما عرض دي كونينغ سلسلة لوحات النساء في غاليري سيدني جانيس (Sidney Janis) في عام 1953: لقد خان، أو على الأقل عرّض للخطر «ثورتنا [التجريدية] في الرسم». ولكنّ دي كونينغ قال لإيرفينغ ساندلر (Irving Sandler) في عام 1959، «إنّ هوبر هو الأميركي الوحيد من معارفي الذي استطاع رسم **طريق ميريت المشجّر**»[132]. وعندما أصبح التصوير الغرافيكي الشعبي الموضوع الأساسي في البوب، وجد الباحثون «سلفًا» له في هوبر، وهم يفكّرون بالطريقة التي رسم بها كلمتي إكس لاكس (Ex Lax) في لوحته المعدَّة لصيدلية، أو شعار موبيل غاز (Mobil Gas) في صورته الشهيرة لمحطّة وقود. لكنّ ذلك كلّه عوامل خارجية، فهي لا تسلّط الضوء على هوبر، ولا على البوب. علينا التفكير حقًا بالبوب ـ أو على الأقل أعتقد أنّه ينبغي علينا التفكير بالبوب ـ بطريقةٍ فلسفيةٍ أكثر. أقبلُ سرديةً عن تاريخ الفن الحديث يضطلع فيها البوب بالدور الرئيسي على الصعيد الفلسفي. وفي سرديتي، وسم البوب نهاية السردية العظيمة للفن الغربي عبر نقل حقيقة الفن الفلسفية إلى الوعي الذاتي. أعترف طواعيةً بأنّه كان الناقل الأقلّ احتمالًا للعمق الفلسفي.

---

(131) *Willem de Kooning Paintings* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994), 131.

(132) Levin, *Edward Hopper*, 549.

أريد عند هذه النقطة أن أقحم نفسي في هذه السردية، لأنّني أناقش الآن حدثًا عشته. إنّ الفنانين، عندما يعرضون شرائحهم ويتكلّمون عن أعمالهم، يذكرون عادةً نقاط التحوّل في تطوّرهم. قيام المؤرّخين والفلاسفة بذلك أقلّ شيوعًا، لكن ربّما يكون الأمر مبرّرًا لأنّ تجربتي مع حركة البوب كانت مجموعةً من الاستجابات الفلسفية التي أفضت إلى هيكل أفكارٍ كانت سبب دعوتي إلى إلقاء المحاضرات التي تأسّس عليها هذا الكتاب. كان مستقبلي الماضي في الخمسينيات، بمقدار ما تعلّق الأمر بالرسم، وهو مستقبلٌ تمثّل فيه الواقع على نحوٍ إيمائي، تمامًا على طريقة لوحات نساء كونينغ ومناظره الطبيعية التالية، وعلى طريقة لوحات **طريق ميريت المشجّر** (*Merritt Parkway*). كنتُ مفرطًا في تجريديتي في نظر الواقعيين ومفرطًا في واقعيتي في نظر التجريديين إلى حدّ أنّني شاركت في السجالات التي كانت في كلّ الحالات حتميةً في تلك السنوات إذا ارتبط المرء بالفنانين. كنت أعدّ نفسي لمهنةٍ فنيةٍ في الخمسينيات، وكان عملي الخاص مسعًى لجعل المستقبل حاضرًا. لكنّني كنت أعدّ نفسي كذلك لمهنةٍ فلسفية، ولديّ ذكرى واضحة لمشاهدة عملي الشعبي الأول ـ وكان ذلك في ربيع عام 1962. كنت أعيش في باريس وأشتغل على كتابٍ صدر بعد بضع سنواتٍ بعنوانٍ تهويلي بعض الشيء هو **فلسفة التاريخ التحليلية**. توقّفت ذات يومٍ في المركز الأميركي لقراءة بعض الدوريات، ورأيت لوحة **القبلة** (*The Kiss*) لروي ليكتنستاين (مطبوعةً بصورةٍ جانبية) في مجلة **آرت نيوز** (*Art News*) [أخبار الفن]، المطبوعة الفنية الحاسمة لتلك السنوات.

اكتشفتُ البوب مثلما اكتشفه كلّ شخصٍ تقريبًا في أوروبا ـ من خلال مجلّات الفن التي كانت آنذاك، مثلما هي اليوم، أهمّ حاملي التأثير الفني. وعليّ القول إنّني كنت منبهرًا. عرفتُ أنّها كانت لحظةً مدهشةً وحتمية، وفي ذهني فهمتُ بشكلٍ فوريٍّ أنّه إذا كان ممكنًا رسم شيءٍ كهذا ـ وأن تأخذه مطبوعةٌ فنيةٌ رائدةٌ على محمل الجِدّ لتعرضه فيها ـ فكلّ شيءٍ ممكنٌ إذًا. وإذا كان كلّ شيءٍ ممكنًا، على رغم أنّ ذلك لم يظهر لي مباشرةً، فليس هنالك في الواقع مستقبلٌ معيّن، إذا كان كلّ شيءٍ ممكنًا، فما من شيءٍ ضروريّ أو حتميّ بما في ذلك رؤيتي لمستقبلٍ فني. وبالنسبة إلي، كان ذلك يعني أنّه كان من الصواب أن يفعل المرء، باعتباره فنّانًا، كلّ ما يريده. وكان ذلك يعني أيضًا أنّني فقدت اهتمامي بممارسة الفن وتوقّفت عن ذلك إلى حدٍّ كبير. ومنذ تلك اللحظة فصاعدًا، عقدت العزم على أن أصبح فيلسوفًا، وهكذا ظللت حتى عام 1984، عندما بدأت أصبح ناقدًا فنيًّا. وعندما عدت إلى نيويورك، كنت متعطّشًا إلى رؤية الأعمال الجديدة، وبدأت أشاهد العروض في غاليري كاستيلّي (Castelli) وغاليري غرين (Green)، على رغم أنّ لوحات البوب والأعمال الأخرى كانت تظهر للعيان في كلّ مكان، بما في ذلك متحف غوغنهايم. وكان هنالك معرضٌ وحيد في غاليري جانيس. كانت تجربتي الكبيرة، المبيّنة بما يكفي، مصادفتي لعمل ورهول بريللو بوكس في غاليري ستابل، في شهر نيسان/ أبريل 1964، عام المعرض الاستعادي لهوبر في متحف ويتني. كانت لحظةً شديدة الإثارة، ليس على أقلّ تقديرٍ لأنّ البنية الكاملة للنقاش الذي حدّد مشهد نيويورك الفني حتى تلك

اللحظة لم يعد لها تطبيق. لقد كانت هنالك دعوةٌ إلى نظريةٍ جديدةٍ بالكامل لغير النظريات الواقعية، والتجريدية، والحداثوية التي حدّدت حجج هوبر ومناصريه ومعارضيه.

ولحسن الطالع، دُعيت في تلك السنة إلى قراءة ورقةٍ بحثيةٍ في الجماليات في اجتماع الجمعية الفلسفية الأميركية (American Philosophical Association) في بوسطن. انسحب الشخص الذي كان من المقرّر أن يتكلّم، ففكّر رئيس البرنامج في دعوتي بديلًا منه. كان عنوان الورقة البحثية «عالم الفن» (The Art World)، وكانت تلك الورقة مجهودي الفلسفي الأوّل لمعالجة الفن الجديد[133]. يحدوني الفخر بأنّ ورهول وليكتنستاين وراوشنبرغ وأولدنبرغ (Oldenberg) قد نوقشوا في **جورنال أوف فيلوزوفي** (*The Journal of Philosophy*) [مجلة الفلسفة] - التي نشرت أبحاث ملتقى اجتماع الجمعية الفلسفية الأميركية - قبل وقتٍ طويلٍ من ظهورها في ما جرت العادة على تسميته «بقع الزيت» (the slicks). وبالفعل، أصبحت هذه الورقة البحثية التي لم تُذكر في حدود علمي في المراجع الوفيرة عن البوب في السنوات الأخيرة ركيزةً للجماليات الفلسفية في النصف

---

(133) انظر مقالة دانتو «عالم الفن»:
Arthur C. Danto, «The Art World,» *Journal of Philosophy*, 61, no. 19 (1964): 571-584.

وكانت هذه أيضًا أوّل ما نشرتُ عن الفن، وبقي كذلك مع بعض الاستثناءات الصغيرة إلى حدود ظهور مؤلّفي:
The Transfiguration of the Commonplace (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

الثاني من هذا القرن. إنّها علامةٌ أخرى على مدى استمرار نأي عالمي الفن والفلسفة واحدهما عن الآخر، مهما كان عمق الترابط بين الفن والفلسفة مثلما ينبغي أن يكون عليه الروح المطلق في الفلسفة وفق اصطلاح هيغل.

ما أدهشني بصورةٍ خاصّةٍ في البوب آنذاك هو الطريقة التي قوّض بها تعليمًا قديمًا، وهو تعليم أفلاطون الذي اشتُهر بإحالة الفن، المفسَّر بصفته محاكيًا، إلى أدنى مراتب الواقع التي يمكن تخيّلها. يرد المثال المشهور في القسم العاشر من محاورة **الجمهورية**، حيث يعيّن أفلاطون الكيفيّات الثلاث لواقع السرير: باعتباره فكرةً أو مثالًا، وباعتباره ما قد يصنعه النجار، وأخيرًا باعتباره ما قد يصنعه الرسّام، محاكيًا النجار الذي حاكى الشكل. هنالك آنيةٌ إغريقيةٌ أظهِر عليها الفنّان أخيل (Achilles) في سرير، مع جثّة هكتور (Hektor) منبطحةً أسفل السرير، أو بينيلوبي (Penelope) وأوليس (Odysseus) يتحادثان بجانب السرير الذي صنعه أوليس لعروسه. وبما أنّك تستطيع المحاكاة، كما أراد أفلاطون أن يقول، من دون معرفة أيّ شيءٍ عن الشيء الذي تحاكيه (مثلما سعى سقراط إلى توضيحه في حوارٍ مثيرٍ للحنق مع إيون راوي الملاحم Ion the Rhapsode)، فالفنّانون تنقصهم المعرفة. إنّهم «يعرفون» مظاهر المظاهر فحسب. على حين غرّة، بدأ المرء يشاهد الأسرّة الواقعية في عالم فن أوائل الستينيات - أسرّة روشنبرغ وأولدنبرغ، وبعد فترةٍ قصيرةٍ أسرّة جورج سيغال (George Segal). كما لو أنّ الفنانين، كما أجادل، كانوا يشرعون في ردم الهوّة الفاصلة بين الفن والواقع. ولقد أصبح السؤال، ما الذي

جعل هذه الأسرّة فنًّا إذا كانت في نهاية المطاف أسرّةً. ولكن لا شيء في الأدبيات قد أوضح ذلك. شرعتُ بتطوير ضربٍ من نظريةٍ في ورقتي البحثية «عالم الفن» التي أسفرت، من بين أشياء أخرى، عن نظرية جورج ديكي (George Dickie) المؤسّساتية عن الفن. إنّ عمل بريللو بوكس قد جعل السؤال عامًّا. فلماذا يكون عملًا فنيًّا إذا كانت المواضيع التي تشبهه تمامًا، على الأقلّ بموجب المعايير الإدراكية، مجرّد أشياء، أو في أفضل الأحوال مجرّد مصنوعاتٍ يدوية؟ ولكن حتّى إذا كانت مصنوعاتٍ يدوية، فإنّ المقارنات بينها وبين ما صنعه ورهول كانت دقيقة. ولن يستطيع أفلاطون التمييز بينها كما استطاع التمييز بين صور الأسرّة والأسرّة ذاتها. وفي الواقع، فان علب ورهول كانت أشغال نجارةٍ متقنةَ الصنع. أوضح المثال أنّ المرء لن يستطيع بعد ذلك أن يفهم الاختلاف بين الفن والواقع باصطلاحاتٍ بصريةٍ محض، أو أن يدرّس معنى «العمل الفني» باللجوء إلى الأمثلة. غير أنّ الفلاسفة افترضوا دائمًا أنّ بإمكان المرء فعل ذلك. إذًا، جعل ورهول، وفنّانو البوب بصفةٍ عامّة، معظمَ ما كتبه الفلاسفة عن الفن عديم القيمة، أو جعلوه في أفضل الأحوال ذا دلالةٍ محلّية. أمّا بالنسبة إلي، فقد أظهر الفن، من خلال البوب، ما هو حقًّا السؤال الفلسفي السليم عن ذاته. كان السؤال هو: ما الذي يميّز بين عملٍ فني وما هو غير فنّيّ إذا كانا يبدوان بالفعل متشابهيْن تمامًا؟ لا يمكن أن يظهر مثل هذا السؤال أبدًا لو استطاع المرء تدريس معنى «الفن» بالأمثلة، أو لو بدا التمييز بين الفن والواقع إدراكيًّا، مثل الاختلاف بين صورة سريرٍ على إناء وسريرٍ واقعي.

بدا لي أنّ التاريخ بلغ نهايته بعد أن توضّحت مشكلة الفن الفلسفية من داخل تاريخ الفن. ينقسم تاريخ الفن الغربي إلى حقبتين أساسيتين، وهما ما أسمّيه حقبة فازاري وحقبة غرينبرغ، وكلتاهما مطّردتان. يرى فازاري أنّ الفن، وهو يفسّره باعتباره تمثيليًّا، سيصبح أفضل وأفضل على مرّ الزمن عندما «يهيمن المظهر البصري». وقد انتهت تلك السردية بالنسبة إلى الرسم عندما أثبتت الصور المتحرّكة أنّها أقدر بكثيرٍ من الرسم على تصوير الواقع. بدأت الحداثوية بطرح السؤال التالي: ما الذي ينبغي أن يفعله الرسم في ضوء ذلك؟ وبدأت تتقصّى هويّتها الخاصة. وقد حدّد غرينبرغ سرديةً جديدةً من ناحية انبعاث شروط الفن التعريفية، ولا سيما ما يميّز فن الرسم عن كلّ فنٍّ آخر. فوجد ذلك في شروط الوسيط المادّية. إنّ سردية غرينبرغ عميقةٌ جدًّا، لكنّها تبلغ نهايتها مع البوب الذي لم يكن غرينبرغ قادرًا على أن يكتب عنه إلّا باستخفاف. بلغت نهايتها عندما بلغ الفن نهايته، عندما أدرك الفن، إذا جاز القول، أنّه لم تعد هنالك طريقةٌ خاصّةٌ تحدّد ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني. بدأت بالظهور شعاراتٌ مثل «كلّ شيءٍ هو عملٌ فني»، أو شعار بويس «كلّ شخصٍ هو فنان» والذي لم يكن ليخطر في بال أيٍّ كان بموجب أيٍّ من السرديتين الكبيرتين اللتين حدّدتهما. لقد ولّى تاريخ بحث الفن عن هويّته الفلسفية. وبعد أن ولّى، فإنّ الفنانين أصبحوا أحرارًا في القيام بأيّ شيءٍ يريدون القيام به. كان الأمر أشبه بدير تيليم (Abbaye de Theleme) عند رابليه (Rabelais) الذي كان نهيه نهيًا معاكسًا «افعل ما تشاء» (Fay ce que voudras). اصبغ منازل نيو إنغلند (New England) المهجورة أو

استخلص نساءً من الأصبغة أو اصنع علبًا أو اصبغ ميادين. فلا شيء أكثر صحّةً من أيّ شيء آخر. ولا يوجد اتجاهٌ واحد. وفي الواقع، لا توجد اتجاهات. وهذا ما كنت أعنيه بنهاية الفن عندما بدأت الكتابة عنها في أواسط الثمانينيات. ولا يعني ذلك أنّ الفن قد مات أو أنّ الرسامين قد توقّفوا عن الرسم، بل إنّ تاريخ الفن، المهيكل سرديًّا، قد بلغ النهاية.

منذ بضع سنوات، ألقيت محاضرةً في ميونيخ بعنوان «ثلاثون عامًا بعد نهاية الفن» (Thirty Years after the End of Art). طرحت طالبةٌ سؤالًا مثيرًا للاهتمام. لم يكن عام 1964 بالنسبة إليها عامًا مهمًّا حقًّا، كما قالت، وقد عبّرت عن دهشتها لكوني قد أوليته كلّ تلك الأهمّية. فقد كانت انتفاضات عام 1968 وانبثاق ثقافةٍ مضادّةٍ هي ما يثير اهتمامها. لكنّها لم تكن ستجد عام 1964 عديم الدلالة لو كانت أميركية. فقد كان عام «صيف الحرية» الخاصّ بنا، عندما توجّهت حافلاتٌ ممتلئةٌ بالسود، بمساندة آلاف البيض، نحو الجنوب لتسجيل الناخبين السود، للعمل على جعل الحقوق المدنية واقعًا لعرقٍ كاملٍ محرومٍ منها... لم تنته العنصرية في الولايات المتحدة في عام 1964، لكنّ شكلًا من أشكال الفصل العنصري الذي لطّخ الحياة السياسية في بلدنا كان قد انتهى في ذلك العام. وفي عام 1964، نشرت لجنة حقوق المرأة في الكونغرس نتائج أعمالها، وأعلنت مساندتها للحركة النسوية العارمة التي أطلق شرارتها نشر كتاب **اللغز الأنثوي** (*Feminine Mystique*) لبيتي فريدان (Betty Friedan) في عام 1963. صحيحٌ أنّ الحركتين التحرّريتين أصبحتا

راديكاليتين بحلول عام 1968، لكنّ عام 1964 كان عام التحرير. ولا يمكن أن ننسى أنّ أول ظهورٍ شخصي للبيتلز (Beatles) في الولايات المتحدة حدث في برنامج إد سوليفان (Ed Sullivan) في عام 1964، وكانوا رموز وميسّري روحية التحرّر التي اكتسحت البلد، وبمرور الزمن اكتسحت العالم. تلاءم البوب مع هذه الروحية تمامًا. فقد كان بالفعل حركة تحررٍ فريدةً خارج الولايات المتحدة، عبر قنوات الإيصال عينها التي عرفتها من خلالها ـ مجلات الفن. في ألمانيا، استُلهمت حركة زيغمار بولكه وغيرهارد ريشتر الواقعية الرأسمالية القوية من البوب مباشرةً. وفي ما كان يسمى الاتّحاد السوفياتي، ابتكر كومار وميلاميد فن البوب السوفياتي (Sots art) واعتمدا كلوحةٍ تصميمَ شعار علبة سجائر لوجه الكلبة لايكا (Laika) التي نفقت في الفضاء الخارجي. كانت اللوحة بورتريه واقعيًّا لتمثيلٍ منمّقٍ لكلب، وقد أرضت المقتضيات الأسلوبية للرسم الواقعي السوفياتي وفي الوقت عينه قوّضت تلك المقتضيات بتقديم صورة كلبٍ كبطلٍ سوفياتي. من ناحية استراتيجيات عالم الفن، يمكن اعتبار البوب الأميركي والواقعية الرأسمالية الألمانية وفن البوب السوفياتي الروسي استراتيجياتٍ لمهاجمة الأساليب الرسمية ـ الواقعية الاشتراكية في الاتّحاد السوفياتي بطبيعة الحال، عدا الرسم التجريدي في ألمانيا، حيث كان التجريد نفسه مسيّسًا بشدّةٍ واعتبر نفسه طريقة الرسم الوحيدة المقبولة (ما يُفهم بيسرٍ، لأنّ طريقة التصوير ذاتها كانت مسيّسةً في ظلّ النازية)، وبعد ذلك التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة والتي أصبحت كذلك أسلوبًا رسميًّا. في حدود ما أعلم، كان

فن البوب موضوع حملةٍ قمعيةٍ في الاتّحاد السوفياتي فحسب، في عرض «البلدوزر» الشهير لعام 1974، حيث لاحقت الشرطة الفنّانين والصحافيين وهي تستعمل الجرّافات. ومن الجدير بالذكر أنّ التغطية الإعلامية الواسعة النطاق للحدث قد أسفرت على ما يبدو عن سياسة انفراجٍ فني في الاتحاد السوفياتي، سمحت مبدئيًّا لكلّ امرئٍ بفعل ما يريد، تمامًا مثلما أدّت التغطية التلفزيونية المكثّفة للضرب الذي تعرّض له المحتجّون من أجل الحقوق المدنية في ألاباما (Alabama) إلى إيقافه، حيث إنّ بقية العالم أخذت تستوعب عدم قدرة الجنوب بطريقةٍ أو بأخرى على تحمّل صورته عن نفسه. وعلى أيّ حال، لم يكن يتوافق كثيرًا مع روح فن البوب التحرّرية أن يبيح فنانوه لأنفسهم بأن يصبحوا ضحايا أسلوبهم الخاص. ويبدو لي أنّ إحدى سمات الفنّانين بعد نهاية الفن هي عدم تقيّدهم بدربٍ وحيدٍ للإبداع. فأعمال كومار وميلاميد تتّسم بروحية الشقاوة، ولكن من دون أسلوبٍ مميّزٍ بصريًّا. كانت أميركا محافظةً في هذا الجانب، ولكنّ ورهول صنع أفلامًا، ورعى نوعًا من الموسيقى، وأضفى طابعًا ثوريًّا على مفهوم التصوير الفوتوغرافي، إضافةً إلى إبداعه لوحاتٍ ومنحوتات، كما أنّه بطبيعة الحال ألّف كتبًا وأحرز شهرةً باعتباره صاحب أقوالٍ مأثورة. بل إنّ طريقته في ارتداء ملابسه، بنطال الجينز والسترة الجلدية، أضحت أسلوب جيلٍ بأكمله. في هذه النقطة، أستمتع باستحضار الرؤية الشهيرة للتاريخ بعد نهاية التاريخ التي طرحها ماركس وإنغلز في كتابهما **الأيديولوجيا الألمانية**، والتي يستطيع المرء في ظلّها أن يزرع، أو يصطاد حيواناتٍ بريّة، أو يصطاد سمكًا، أو يكتب نقدًا أدبيًّا،

من دون أن يكون مزارعًا، أو صيادًا، أو صياد سمكٍ، أو ناقدًا أدبيًا. وإذا أمكنني أن أقدّم إضافةً إليهما قطعةً حقيقيةً من الذخيرة الفلسفية، فهذا الرفض لأن يكون المرء أيّ شيءٍ معيّن هو ما يدعوه جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre) أن تكون إنسانًا بحقّ. وهذا الأمر لا يتّسق مع ما يدعوه سارتر سوء النية (mauvaise foi)، أو أن يعتبر المرء ذاته موضوعًا، وعلى ذلك، فهو يملك هويّة نادلٍ إن كان نادلًا، أو امرأةٍ إن كانت امرأة. أن يكون العيش بالمثل الأعلى للحرية السارترية غير سهلٍ بالضرورة لهو أمرٌ يشهد عليه باعتقادي البحث عن هويّةٍ الذي هو جزءٌ من علم النفس الشعبي لزمننا، والجهد المبذول لاستيعاب الذات في المجموعة التي تنتمي إليها، مثلما هو الأمر في علم النفس السياسي للتعدّدية الثقافية، وأشكالٍ محدّدةٍ من النسوّية والأيديولوجيا «المثليّة» (queer)، وجلّها جزءٌ من هذه اللحظة. لكنّ سمة اللحظة ما بعد التاريخية تتمثّل تحديدًا في أن يكون البحث عن الهوية هو ما يضطلع به أولئك الذين هم في نهاية المطاف بعيدون عن هدفهم، الذين ليسوا ما هم عليه وهم ما ليسوا عليه، إذا ما استخدمنا طريقةً سارترية في التعبير. لقد كان يهود شتيتل (stetel) [المدن الصغيرة] ما كانوا عليه، ولم يكن عليهم أن يشكّلوا هوية.

ابتكر لورنس ألواي لفظة بوب، وهو سَلفي المباشر كناقدٍ فني لمجلة ذا نيشن، وعلى رغم شعوري بأنّ اللفظة لا تلتقط سوى سماتٍ سطحيةً معيّنةً من الحركة، فلم تكن تسميةً سيئةً من ناحية ما تتّسم به من عدم التوقير. وقعها كدويّ تفريغ هواءٍ مفاجئ، كبالونٍ يتفجّر. يكتب ألواي: «لقد اكتشفنا،»

أنّ في ذهننا ثقافةً دارجةً استمرّت خارج نطاق أيّ اهتماماتٍ أو مهاراتٍ خاصّةٍ في الفن أو العمارة أو التصميم أو في النقد الفني، وقد يمتلكها أيٌّ منا. كان مجال الاتّصال ثقافةً حضريةً منتجةً على نطاقٍ واسع: الأفلام السينمائية، والإعلان، وروايات الخيال العلمي، وموسيقى البوب [هذه، كما قد يلاحظ المرء، قائمة بنودٍ قياسية في كلّ إصدارٍ من آرت فوروم اليوم]. لم نشعر بأيّ نفورٍ من معيار الثقافة التجارية بين معظم المثقّفين، لكنّنا قبلناها بمثابة واقع، وناقشناها بالتفصيل، واستهلكناها بحماسة. وكانت إحدى نتائج نقاشاتنا تتمثّل في إخراج ثقافة البوب من حيّز «التهرّب من الواقع» و«الترفيه المحض» و«الاسترخاء»، والتعامل معها بجدّية الفن[134].

أعتقد جازمًا أنّ هذه النقاشات مهّدت الدرب أمام قبول البوب، لكنّني أودّ وضع بضعة تمايزات. فهنالك اختلافٌ بين البوب ضمن الفن الرفيع، والبوب بما هو فنٌّ رفيع، والبوب بذاته. علينا أن نفكّر في هذا عندما نحاول البحث عن أسلاف البوب. عندما استعمل ماذِرْويل علبة سجائر الغولواز في بعض أعمال الكولاج، أو عندما استعمل هوبر أو هوكني عناصر من عالم الإعلان في لوحاتٍ كانت هي نفسها بعيدةً عن البوب، فهذا هو البوب ضمن الفن الرفيع. وأن نعامل الفنون الشعبية باعتبارها فنًّا جديًّا فهذا بالفعل ما يصفه ألواي: «استخدمتُ هذا المصطلح، وكذلك مصطلح 'ثقافة البوب'، لأشير إلى منتجات وسائل الإعلام الجماهيري، لا إلى الأعمال الفنية التي تستفيد من الثقافة الشعبية»[135]. يتمثّل فن البوب بذاته في ما

(134) Lawrence Alloway, «The Development of British Pop,» in: Lucy R. Lippard, *Pop Art* (London: Thames and Hudson, 1985), 29-30.

(135) المصدر السابق، 27.

أسمّيه تبديل هيئة الشعارات من ثقافةٍ شعبيةٍ إلى فنٍّ رفيع. وذلك يتطلّب إعادة خلق العلامة المميّزة كفنٍّ واقعي اشتراكي، أو جعل علبة حساء كامبل موضوع لوحةٍ زيتيةٍ أصيلةٍ تستخدم الفن التجاري كأسلوبٍ تصويري. لقد كان فن البوب بالغ الإثارة لأنّه كان تبديلًا للهيئة [تجلّيًا] (transfiguration). كان هنالك كثيرٌ من الهواة الذين تناولوا مارلين مونرو (Marilyn Monroe) بالطريقة عينها التي يمكن أن يتناولوا بها أحد كبار نجوم المسرح أو الأوبرا. أمّا ورهول، فقد بدّل هيئتها إلى أيقونةٍ بوضع وجهها الجميل على حقلٍ من الطلاء الذهبي. لقد كان فن البوب بذاته إنجازًا أميركيًّا بحقّ، وأنا أعتقد أنّ قابلية تجلّي موقفه الأساسي هي التي جعلته هدّامًا للغاية في الخارج. إنّ التجلّي مفهومٌ ديني. وهو يعني عبادة ما هو عادي مثلما كان يعني، في مظهره الأصلي في إنجيل القدّيس متّى، عبادة رجلٍ باعتباره إلهًا. حاولتُ إيصال هذه الفكرة في عنوان كتابي الأول عن الفن، **تجلّي المألوف**، وهو عنوانٌ قد استنسبته من عنوانٍ خيالي ورد في روايةٍ للروائية الكاثوليكية ميرييل سبارك (Muriel Spark). ويبدو لي الآن أنّ جزءًا من الشعبية الكبيرة للبوب يكمن في حقيقة أنّه بدّل هيئة الأشياء أو أنواعًا من الأشياء كانت تعني الكثير للناس، برفعها إلى منزلة موضوعات الفن الرفيع.

لقد جادل إروين بانوفسكي، من ضمن آخرين، في أنّه توجد وحدةٌ معينةٌ في شتى تمظهرات ثقافةٍ ما، صبغةٌ شائعةٌ تؤثّر في رسمها وفلسفتها على سبيل المثال. من السهل على الصعيد الوضعي أن يكون المرء مرتابًا حيال مثل هذه الأفكار، ولكنّني أعتقد أنّ هنالك

درجة من الإثبات لحدس بانوفسكي الأساسي في حالة الفنون البصرية والفلسفة في منتصف القرن العشرين. نادرًا ما جرى التعليق على هذا الأمر، وأودّ وضع ملامح النظير الفلسفي للبوب. وهو أمرٌ عشته أيضًا وآمنت به إلى حدٍّ ما.

كانت الفلسفة السائدة في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، أقلّه في العالم الناطق باللغة الإنكليزية، تسمّى على نحوٍ غير دقيق «الفلسفة التحليلية»، وتفرّعت إلى فرعين بوجهتي نظرٍ مختلفتين حول اللغة، يتحدّر كلٌّ منهما بطريقةٍ أو بأخرى من مراحل مختلفة من مراحل تفكير لودفيغ فتغنشتاين. بيد أنّه مهما كان الاختلاف، فقد التزم كلا شكلي الفلسفة التحليلية بوجهة نظرٍ مفادها أنّ الفلسفة مثلما كانت تمارس تقليديًّا، وعلى نحوٍ أخصّ ذلك القسم من الفلسفة المعروف باسم الميتافيزيقا، كانت موضع شبهةٍ على الصعيد العقلي إن لم تكن باطلةً بشكلٍ تامّ، وأنّ المهمّة السلبية لفرعي الفلسفة التحليلية كانت عرض وتبيان خواء الميتافيزيقا ولغوها. كان أحد الفرعين مستوحًى من المنطق الصوري، ومكرّسًا لإعادة تشييد اللغة ـ إعادة بناء اللغة على أسسٍ صلبة، هي نفسها محدّدةٌ من ناحية التجربة الحسّية (أو الملاحظة) المباشرة، بحيث لا يكون بوسع الميتافيزيقا ـ التي لم تكن قائمةً على التجربة ـ إصابة النسق بفسادها المعرفي. كانت الميتافيزيقا لغوًا لأنّها منفصلةٌ بشكل جذري عن التجربة أو عن الملاحظة.

أمّا الفرع الثاني، فقد ظنّ أنّ اللغة ليست بحاجةٍ كبيرةٍ إلى إعادة التشييد، طالما أنّها تُستعمل بطريقةٍ صائبة: «تبدأ الفلسفة

عندما تمضي اللغة لقضاء عطلة»، وهذه جملةٌ ممّا يقوله فتغنشتاين في رائعته المنشورة بعد وفاته **تحقيقاتٌ فلسفية** (*Philosophical Investigations*). رُبطت الفلسفة التحليلية، في مظهريها، بالتجربة الإنسانية المشتركة في مستواها الأكثر أساسيةً، والخطاب العادي من النوع الذي يتقنه كلّ شخص. كانت فلسفة هذا الخطاب بالفعل ما يعرفه كلّ شخصٍ دائمًا. لقد كان ج. ل. أوستن (J. L. Austin) لمدّةٍ من الزمن زعيم مدرسة فلسفة اللغة العادية في جامعة أكسفورد (Oxford)، وإليكم شيئًا قاله يتعلّق بتأمّلي. لقد كان شيئًا أشبه بعقيدة:

> إنّ مخزوننا المشترك من الكلمات يجسّد التمايزات كافة التي وجد البشر أنّها جديرةٌ بتحديدها، والارتباطات التي وجدوا أنّها جديرةٌ بإقامتها على مدى حياة أجيالٍ عديدة: من المرجّح قطعًا أنّها ستكون أكثر عددًا، وأسلم، طالما أنّها واجهت لفترةٍ طويلةٍ الاختبار الطويل لبقاء الأصلح، وهي أكثر براعةً، على الأقلّ في الأمور العادية والعملية المعقولة كافّة، ممّا قد يفكر فيه أيٌّ منا وهو جالسٌ على مقعدٍ وثيرٍ عصر يومٍ ما[136].

أعتقد أنّ فن البوب يبدّل هيئته كذلك، متحوّلًا إلى فنٍّ نعرفه جميعًا: مواضيع وأيقونات التجربة الثقافية المشتركة، والإمداد المشترك لوعي الجماعة في اللحظة التاريخية الراهنة. خلافًا لذلك، كانت التعبيرية التجريدية تهتم بسيروراتٍ خفيّةٍ وتستند إلى المقدّمات السريالية. لقد سعى ممارسوها لأن يكونوا شامانات (shamans) على صلةٍ بقوًى بدائية. لقد كانت ميتافيزيقيةً من بدايتها

---

(136) J. L. Austin, «A Plea for Excuses,» in: *Philosophical Papers*, ed. J. O. Urmson and G. J. Warnock (Oxford: Clarendon Press, 1961), 130.

إلى نهايتها، في حين احتفى البوب بأكثر الأشياء اعتياديةً في الحياة العادية ـ رقائق الذرة، الحساء المعلّب، ألواح الصابون، نجوم السينما والقصص المصوّرة. وقد منحها البوب بسيرورات تبديل الهيئة مظهرًا يكاد يكون متعاليًا. ثمة في الستينيات ما يفسِّر، ما عليه أن يفسِّر، لماذا أصبحت الأشياء العادية في العالم المعتاد فجأةً ركيزة الفن والفلسفة. لقد ازدرى التعبيريون التجريديون العالم الذي مجّده فنّان البوب. وشعرت الفلسفة التحليلية بأنّ الفلسفة التقليدية قد بلغت النهاية، بتصوّرها المغلوط جوهريًّا لإمكانات الإدراك. ما كان يُتوقّع من الفلسفة أن تبدأ القيام به، بعد النهاية، أمرٌ يصعب قوله، لكن من المفترض أن يكون مفيدًا ونافعًا للبشرية على نحوٍ مباشر. إنّ فن البوب كان يعني نهاية الفن، كما جادلتُ، وكذلك يصعب القول ما الذي ينبغي أن يقوم به الفنّانون بعد نهاية الفن، لكنّه كان على الأقلّ احتمالًا بأنّ الفن يمكن أن يندرج في إطار النفع المباشر للبشرية. كلا وجهي الثقافة كانا تحرّرييْن ـ تحدّث فتغنشتاين عن كيفية إرشاد الذبابة إلى طريقة الخروج من قارورة الذباب. ستقرّر الذبابة بعدئذٍ أين تذهب وماذا تفعل، شرط أن تبقى خارج قارورة الذباب في المستقبل.

يكمن الإغواء بطبيعة الحال في أن نرى الفن والفلسفة في منتصف القرن [العشرين] متفاعلَين كردّيْ فعلٍ مضادّين. على سبيل المثال، هناك بعض السخرية من المزاعم التعبيرية التجريدية لدى ليكتنستاين. لكنّني أعتقد أنّ الحركتين كانتا بالفعل في مستوًى جديدٍ كليًّا، ويعود هذا إلى حدٍّ كبير إلى أنّهما نظرتا إلى الفلسفة والفن

أمامهما باعتبارهما متكاملين. إنّ الفلسفة التحليلية تضع نفسها في مواجهة الفلسفة بأسرها، من أفلاطون إلى هايدغر. والبوب يضع نفسه في مواجهة الفن ككلّ لمصلحة الحياة الحقيقية. لكنّني أعتقد، في ما يتجاوز ذلك، أنّهما كلاهما أجابا عمّا هو عميقٌ جدًّا في النفس البشرية في اللحظة الراهنة، وذلك ما جعلهما تحرّريَيْن للغاية خارج المشهد الأميركي. فقد كان ما أجابا عنه إحساسًا عامًّا بأنّ الناس يريدون التمتّع بحياتهم الآن، إذا جاز التعبير، وليس على صعيدٍ مختلفٍ أو في عالمٍ مختلفٍ أو في مرحلةٍ لاحقةٍ من التاريخ كان الحاضر تهيئةً لها. لم يريدا تأجيلًا أو تضحية، وهذا هو السبب في أنّ حركة السود وحركة النساء في أميركا كانتا غايةً في الإلحاح، وفي أنّه كان على المرء في الاتّحاد السوفياتي إيقاف الاحتفال بأبطال يوتوبيا بعيدة. ما من أحدٍ أراد انتظار الذهاب إلى الجنّة من أجل ثوابها، أو العثور على سعادته بين أفراد مجتمعٍ غير طبقي، يعيشون في يوتوبيا اشتراكيةٍ مستقبلية. كان مجرّد أن يتاح له العيش في عالمٍ أوصله البوب إلى الوعي هو بمثابة حياةٍ جيّدةٍ يمكن أن يتمنّاها أيّ شخص. وأيًّا تكن البرامج الاجتماعية، فقد كان عليها التوافق مع ذلك. تكتب باربرا كروغر على أحد ملصقاتها: «لا نحتاج إلى بطل آخر»، ملخِّصةً ما سعى إليه كومار وميلاميد في فن البوب السوفياتي. ومن خلال التلفزيون، كان إدراك أنّ الآخرين يتمتّعون بمنافع الحياة العادية **الآن**، هو ما أدّى إلى إسقاط جدار برلين في عام 1989.

كان لدى رئيس مجلس النواب نيوت غينغريتش (Newt Gingrich)، في كتابه **تجديد أميركا** (*To Renew America*)، حسٌّ

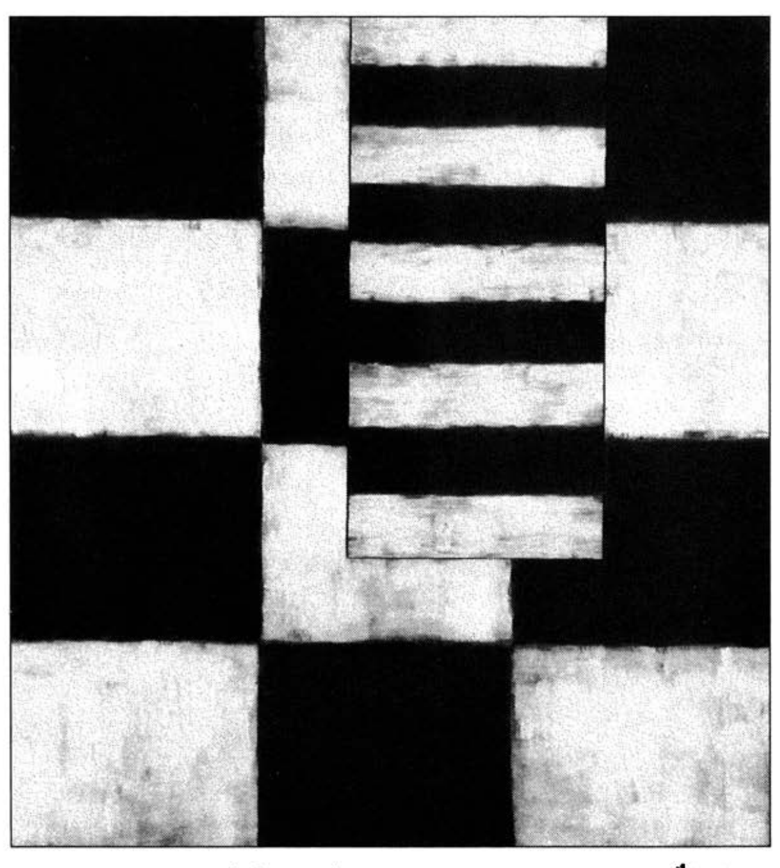
تاريخي يشبه حسّي التاريخي. فقد كان عام 1965 من وجهة نظره عامًا بالغ الأهمية، لكنّ تحديد العام بدقّة ليس بتلك الأهمّية. كان ما حدث في عام 1965، وفقًا له، «جهدًا محسوبًا بذلته النخب الثقافية لنزع صدقية هذه الحضارة واستبدالها بثقافة عدم المسؤولية»[137]. لا يمكنني تصديق أنّه كان جهدًا محسوبًا، ولا يمكنني كذلك تصديق أنّ الفنانين والفلاسفة أحدثوا ثورةً تفسِّر، على عكس ذلك، الفن والفلسفة. كان هنالك تغييرٌ كبيرٌ في نسيج المجتمع، مطلبٌ بالتحرّر لم ينتهِ بعد. لقد قرّر الناس أنّهم يريدون أن يُتركوا وشأنهم كي «يبحثوا عن السعادة»، وهو مطلبٌ على اللائحة المقتضبة لحقوق الإنسان الأساسية وفقًا للوثائق السارية المفعول في بلادنا. وليس من المحتمل أن يكون الجمهور المكرَّس لهذا الأمر قادرًا على التوافق مع شكل حياةٍ سابق، على رغم حنين بعضهم إلى القانون والنظام اللذين حدّدا ذلك الشكل، بل إنّه يمكن الجدال في أنّ رغبة المرء في أن تتركه وشأنه حكومةٌ يُنظر إليها بوصفها متغطرسةً، تمثّل جزءًا من جدول أعمال غينغريتش النيابي.

سعيت هنا إلى وضع فن البوب في إطارٍ أكثر اتّساعًا من أطر الفن التاريخية المألوفة للتأثير السببي والابتكار الأيقونوغرافي. وفي نظري، ليس البوب مجرّد حركةٍ أعقبت حركةً واستُبدلت بأخرى. لقد كان لحظةً وبائيةً أشارت إلى تبدّلاتٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ عميقة وحقّقت تحولاتٍ فلسفيةً عميقةً في مفهوم الفن. لقد أعلن بالفعل

(137) Newt Gingrich, *To Renew America* (New York: HarperCollins, 1995), 29.

عن القرن العشرين الذي رزح لزمنٍ طال أمده ـ أربعًا وستين سنة ـ في حيّز القرن التاسع عشر، مثلما يمكننا أن نرى ذلك في مستقبل الماضي الذي استهللتُ به. استنفدت أفكار القرن التاسع عشر الرهيبة نفسها واحدةً تلو أخرى، على رغم بقاء عددٍ كبيرٍ من مؤسّسات القمع التي تعود إلى القرن التاسع عشر. فماذا سيشبه القرن العشرون حالما ينطلق؟ أودّ مشاهدة صورة لباربرا كروغر تقول: «لا نحتاج إلى سردية أخرى».

إنّ إحدى الفوائد الممكنة لرؤية الفن في الإطار الأوسع الذي نستطيع تدبّره هي مساعدتنا، على الأقلّ في الحالة الراهنة، في مشكلة التمييز الضيقة نسبيًّا بين الأشياء الجاهزة لدوشان وأعمال البوب كعمل ورهول **بريللو بوكس**. وأيًّا كان ما أنجزه دوشان، فهو لم يحتفل بالعادي. ربّما كان يضائل الجمالي ويختبر حدود الفن. في الواقع، لم يحدث من قبلُ أمرٌ كهذا في تاريخ الفن. وأن يكون هنالك تشابهٌ خارجي بين دوشان والبوب، فهذا شيءٌ من بين الأشياء التي أنجزها البوب ليساعدنا في الرؤية من خلالها. إنّ التشابهات أقلّ إدهاشًا بكثيرٍ من التشابهات بين عمل **بريللو بوكس** وعلب البريللو الكرتونية العادية. وتحديد الفارق بين دوشان وورهول هو بالمثل أقل صعوبةً من تحديد الفارق بين الفن والواقع. إنّ وضع البوب في لحظته الثقافية العميقة يساعدنا في تبيّن كم كانت أسبابه مختلفةً عن تلك التي دفعت دوشان قبل نصف قرن.



إنسانٌ مزدوج (*Homo Duplex*) (1993) لشون سكالي .(Sean Scully)
"100×"90. زيت على كتّان. بالإذن من: ,MARY BOONE GALLERY)
©DOROTHY ZEIDMAN :الصورة NEW YORK)

الفصل الثامن

الرسم، والسياسة، والفن ما بعد التاريخي

من الممكن أن نضع تأويلًا بديلًا عميقًا إلى جانب تباكي كليمنت غرينبرغ على عدم حدوث شيءٍ في الفن في السنوات الثلاثين الأخيرة - على أنّ الفنّ لم يتحرّك في تاريخه بمثل هذا البطء. وسيكون معنى ذلك أنّ الفن لم يكن يتحرّك ببطء، لكنّ مفهوم التاريخ نفسه والذي تحرّك داخله ببطءٍ أو بسرعةٍ كان قد اختفى هو نفسه من عالم الفن، ونحن نعيش الآن في داخل ما كنت أسمّيه الزمن «ما بعد التاريخي». لقد وافق غرينبرغ ضمنيًّا على نظرةٍ تطوّريةٍ تدريجية كانت بالفعل طريقة تصوُّر الفن، منذ فازاري على الأقلّ، بمثابة سرديةِ تقدّمٍ كانت فيها المكتسبات والاختراقات منجزةً ضمن تقدّم أهداف الفن. لقد تغيّرت الأهداف تحت راية الحداثوية، لكنّ السردية العظيمة التي اقترحها غرينبرغ بقيت تطوّريةً وتدريجية، وفي عام 1964، رأى أن تجريدية حقل الألوان هي الخطوة الأولى نحو تنقية الرسم. وفجأةً، قُذف قطار تاريخ الفن من على سكّته وبات ينتظر إصلاحًا لوضعه منذ ثلاثين سنة. عندما سأل أحدهم غرينبرغ في أثناء أصيلِ نديٍّ من شهر آب/ أغسطس 1992 عمّا إذا كان يرى أيّ بريق أمل، أجاب أنّه اعتقد، ولمدّة طويلة، أنّ جول أوليتسكي هو أفضل رسّامينا. ولقد أدّى ذلك إلى اعتبار أنّ الرسم هو الذي سينقذ الفن أخيرًا ويُرجِع القطار إلى

سكّته، ويجعله يتحرّك نحو المحطة التالية ـ سنعلم أنّنا وصلنا حينما نكون قد وصلنا ـ إلى الارتقاء التدريجي العظيم للحداثوية.

ستكون النظرة البديلة أنّ الفن المفسَّر تاريخيًّا قد بلغ نهاية الخط، لأنّه انتقل إلى صعيد وعيٍ مختلف. وسيكون ذلك صعيد الفلسفة الذي يقبل، بسبب طبيعته الإدراكية، سرديةً تطوّريةً مطّردةً تفضي مثاليًّا إلى تعريفٍ للفن مناسبٍ فلسفيًّا. لكن على مستوى الممارسة الفنية، لم يعد إلزامًا تاريخيًّا أن تُمدَّد المسارات إلى داخل المجهول الجمالي. في المرحلة ما بعد التاريخية، هنالك اتجاهاتٌ لا حصر لها للإبداع الفني يمكن سلوكها، من دون أن يكون أحدها مفضّلًا على غيره، تاريخيًّا على الأقل. ولقد كان ذلك يعني في ما يعني أنّ الرسم، بما أنّه كان قد كفّ عن كونه الآلية الرئيسية للتطور التاريخي، لم يعد سوى وسيطٍ بين وسطاء آخرين في الانفصال المفتوح للإعلام والممارسات التي حدّدت عالم الفن الذي تضمّن التركيب، والأداء، والفيديو، والكومبيوتر، ومختلف طرائق الوسائط المختلطة، ناهيك بالأعمال الأرضية وفنّ الجسد، وما أسمّيه «فن الموضوع»، وكمٍّ كبيرٍ من الفن الذي وُصم قبل ذلك بإجحافٍ بوصفه حرفةً يدوية. إذا كان الرسم لم يعد «المفتاح»، فهذا لا يعني أنّ فنًّا آخر ينبغي أن يواصل عوضًا عنه، لأن الفنون البصرية، في الواقع، لم تعد تمتلك، في مطلع التسعينيات، بالمعنى الموسّع جدًّا الذي يتّخذه المصطلح الآن، نوعَ البنية التي أنجزت تاريخًا تطوّريًّا يمكن التفكير فيه باعتباره مهمًّا، أو حتّى مهمًّا نقديًّا. وبمجرّد أن ننتقل إلى قطاعٍ آخر من الفنون البصرية غير الرسم وربّما غير النحت، فإنّنا نصادف ممارساتٍ يمكن بلا شكٍّ

تشذيبها، ولكن حيث تنقص الإمكانات للتطوّر التدريجي مثلما كرّس الرسم نفسه تمامًا على مدى قرونٍ في طوره الأوّل بصفته مشروع إنجاز تمثيلات للعالم تتزايد كفايتها، وفي طوره الحداثي حيث كان ينجح على نحوٍ متزايد الكفاية في بلوغ حالته الخالصة. بات الآن على الطور النهائي ـ الطور الفلسفي ـ الحصول على تعريفٍ لنفسه، تتزايد كفايته، لكنّ هذه، كما أدّعي، مهمّةٌ فلسفيةٌ أكثر من كونها مهمّةً فنّية. يبدو الأمر كما لو أنّ نهرًا كبيرًا قد قسم نفسه إلى شبكةٍ من الروافد. ولقد كان نقص مجرى واحدٍ هو ما قرأه غرينبرغ بأنه غياب حدوث أيّ شيءٍ على الإطلاق، أو بالأحرى، لقد اعتبر كلّ الروافد بمثابة تنويعاتٍ على الموضوع عينه ـ وهو ما سمّاه «فن البدعة».

ربّما تكون سردية غرينبرغ عن التوجّه الداخلي نحو جوهر الفن أكثر انتشارًا في الواقع ممّا يمكن أن يفترضه المرء. يكتب بانوفسكي في دراسته الرائعة «الأسلوب والوسيط في الأفلام السينمائية» (Style and Medium in Motion Pictures) ما يلي عن فيلم **البحّار** (*The Navigator*) لكيتون (Keaton) لعام 1924 وعن فيلم **البارجة بوتمكين** (*Battleship Potemkin*) لأيزنشتاين (Eisenstein) لعام 1925:

> إنّ الارتقاء من البدايات المتوثّبة إلى هذه القمّة الشامخة يقدّم المشهد المبهِر لوسيطٍ فني جديدٍ يصبح تدريجيًّا واعيًا مشروعيته، أي إمكاناته وتحديداته الحصرية. وهو مشهدٌ شبيهٌ بنموّ الفسيفساء، بدأ بنقل صورٍ إيهامية إلى مادّةٍ أكثر استدامةً، وبلغ الذروة في الطبيعانية الكهنوتية المفرطة لرافينا (Ravenna)، أو تطوّر الحفر الذي بدأ بمنزلة بديلٍ

بخس الثمن يسهل التعامل معه لزخرفة الكتب وبلغ ذروته مع الأسلوب الغرافيكي المحض لدى دورر[138].

لكن لا يزال مهمًّا أن نرى كيف «أنّ» التطوّر التاريخي تحوّل إلى «وجوب» نقد الوسيط. إنّ الفكرة الحداثية التي تعتبر الفن متمثّلًا في الوفاء لخصائص جوهريةٍ للوسيط قد قدّمت موقفًا نقديًّا قويًّا جدًّا في فنونٍ أخرى غير الرسم. وهكذا، عندما بدأ الفيديو بالظهور بصفته شكلًا من أشكال الفن، نما بالضرورة جدول أعمالٍ نقدي نقائي كانت فيه الأعمال متّهمةً بكونها ليست «فيديو» كفايةً. سعى الفنّانون لأن يحذفوا من أفلامهم أو من شرائطهم كلّ ما لم يكن أساسيًّا للوسيط، لأنّه كان جديدًا، إلى أن أتى زمنٌ لم تعد فيه النقائية تبدو مهمّة. بالطريقة عينها، في مجال الحِرف التقليدية، ولا سيّما في ما يُدعى بالجيل الأول لصانعي أدوات الإستوديو بعد الحرب العالمية الثانية، كان المجهود متمثّلًا في السماح للمواد بأن تتكلّم عن نفسها ـ التشديد على خشبية الخشب، على سبيل المثال، أو اختيار مصنوعات النجارة التي تسم النجارين باعتبارهم حرَفيين تقليديين. وعندما توقّف ذلك عن أن يكون مهمًّا، عندما توقّف الحرَفيّون التقليديون عن الانشغال بالنقائية، أو حتّى بدؤوا بمهاجمة النقائية، مثلما هو الأمر في عملٍ شهيرٍ لغاري نوكس بينيت (Garry Knox Bennett)، حيث هوى بمطرقته، بعد إنجاز مزيجٍ تسويقي باستخدام خشبٍ مجمّعٍ ومطليٍّ بشكلٍ لا خطأ فيه، على مسمارٍ ثمنه ستة عشر

(138) Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures,» in: *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin (Cambridge: MIT Press, 1995), 108.

بنسًا، ثمّ حناه، وترك آثار المطرقة ـ وبدأ هؤلاء الحرفيون باستعمال كلّ الوسائل التي تطابق غاياتهم التعبيرية، بل استعملوا التقنيات الإيهامية في الرسم، مثلما هو الأمر في حرفة صنع الأثاث المنزلي الحاذقة والساحرة لجون سيدركويست (John Cedarquist)، كان التحكّم بالنموذج الأصلي لدى غرينبرغ قد ضعف بوضوح. إنّ النزعة ما بعد الحداثوية، وهي أسلوبٌ أصيلٌ برز ضمن الحقبة ما بعد التاريخية، قد تميّزت عمومًا وبشكلٍ يشوبه التحدّي بلامبالاةٍ تجاه نوع النقاء الذي رآه غرينبرغ بمثابة هدفٍ للتطوّر التاريخي. وعندما لم يعد مثل هذا الهدف موجودًا، انتهت سرديات الحداثوية، وذلك حتى بالنسبة إلى الرسم.

لكنّ قوّة نظرة غرينبرغ لا تجد شاهدًا عليها أبدًا أفضل من عمليات النقد الجذرية للرسم نفسه، والتي بدأت تتطوّر في الثمانينيات. ومن سخرية القدر أنّ عمليات النقد تلك استندت بهذا المقدار أو ذاك إلى تفسير غرينبرغ، على رغم أنّ من قدّموها هم النقّاد الذين كانوا قد أدانوه. لقد سلّموا جدلًا بأنّ إنتاج الرسم الخالص كان هدف التاريخ، وبأنّه تمّ بلوغ هذا الهدف، وبالتالي لم يبقَ شيءٌ للرسم حتى يفعله. لقد مات الرسم من خلال تحقّق ذاته تاريخيًّا. وفي ما يلي إعلان لا يفتقر إلى التميّز أدلى به ناقدٌ مرموق، هو دوغلاس كريمب (Douglas Crimp)، في دراسته عن الرسّام الفرنسي دانيال بوران:

«بدءًا من اليوم، فإنّ الرسم قد مات». انقضى الآن [1981] ما يقارب القرن ونصف القرن منذ أن قيل إنّ بول دولاروش قد نطق بهذه الجملة في وجه القرينة الساحقة التي قدّمها اختراع داغير. ولكن حتّى إذا كان

الحكم بالموت قد تكرّر دوريًّا على مدى حقبة الحداثوية، فإنّ أحدًا لا يبدو أنّه كان يريد تمامًا تنفيذه، فالحياة المحكومة بالموت امتدّت طويلًا. ولكن طوال ستينيات القرن العشرين، بدا أخيرًا أنّ وضع الرسم باعتباره انتهى بات عصيًّا على التجاهل. كانت الأعراض في كلّ مكان : في عمل الرسّامين أنفسهم، كلّ أولئك الذين بدأوا يكرّرون إعلان آد راينهارت أنّه كان «فحسب بصدد إنجاز آخر اللوحات التي يمكن أن ينجزها أيٌّ كان» أو بصدد السماح للوحاته بأن تتلوّث بالصور الفوتوغرافية، وفي النحت التقليلي الذي مكّن من قطيعةٍ نهائيةٍ مع الارتباط الذي لا يمكن تجنّبه بين الرسم ومثاليةٍ عمرها قرون، وفي كلّ تلك الأوساط الأخرى التي عاد إليها الفنّانون الواحد بعد الآخر، مع تخلّيهم عن الرسم... إنّ [دانيال بوران] يعرف فحسب بشكلٍ جيّدٍ جدًّا أنّه عندما سينُظَر إلى خطوطه بصفتها رسمًا، فسيُفهم الرسم على أنه «البلاهة الخالصة» التي يتّصف بها. ومنذ اللحظة التي يصبح فيها عمل بوران مرئيًّا، فإنّ شفرة الرسم ستكون أصبحت ملغاةً ويمكن أن يتوقّف تكرار بوران: إنّ نهاية الرسم قد جرى الاعتراف بها أخيرًا[139].

هنالك فارقٌ شاسع، بطبيعة الحال، بين بول دولاروش ودوغلاس كريمب في ما يتعلّق بنهاية الرسم مع ظهور التصوير الفوتوغرافي. ففي عام 1839، كان دولاروش يحيل إلى طموحات الرسم المحاكية وشعر بأنّه إذا أصبح بالإمكان بناء كلّ المهارات التمثيلية التي على الرسّام أن يتقنها ضمن آليةٍ ستُنتج محاكاةً مقنعةً بمقدار ما يستطيع ذلك رسّامٌ يحتلّ مكانة المعلّم في فنه، فربّما لا تكون هنالك جدوى من تعلّم كيفية الرسم. وبطبيعة الحال، هنالك

---

(139) Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 90-91, 105.

بالمثل فنٌّ في التصوير الفوتوغرافي، ولكن كان في ذهن دولاروش مجرد إنجاز صورةٍ على سطح ـ فالرسم كان لا يزال يحدَّد بوضوحٍ بموجب قدرته على المحاكاة ـ كان آنذاك جزءًا من جهاز التصوير الفوتوغرافي، ولم يعد يتطلّب يد الرسّام ولا عينه. من شبه المؤكّد أنّه لم تغب عن ذهن كريمب، وهو سياسي راديكالي، الترابطات الطبقية بين الرسم والمفاعيل المؤسّساتية لمتحف الفنون الجميلة، وتمييز فالتر بنيامين (Walter Benjamin) المؤثّر بين الأعمال الفنية التي لها عبقٌ، والأعمال الفنية التي نتوصّل إليها عن طريق «إعادة الإنتاج الآلية». إنّ حجّته سياسيةٌ بطريقةٍ لم يكن بوسع دولاروش، على حدّ علمي، أن يكون مؤيدًا لها. إنّها سياسيةٌ بطريقةٍ تكاد تجعل كلّ التصريحات بنهاية الرسم ـ وبخاصّةٍ نهاية الرسم باستعمال الحامل ـ تحدث في هذا القرن. فقد كان دادائيو برلين ولجان موسكو الذين أُوكل إليهم أمر تحديد دور الفن في المجتمع الشيوعي، والجداريون المكسيكيون (أطلق سيكيروس Siqueros على الرسم باستعمال الحامل تسمية «فاشية الفن»)[140]، كانوا جميعًا موجّهين سياسيًّا في تنديداتهم بالرسم. إنّ توصيف دوشان التبخيسي لـ «الفنّانين الشمّامين» ـ الفنّانين المغرمين برائحة الطلاء ـ قد يكون استثناءً،

(140) «إذا أنصتنا لكلامه، فإنّ حامل قماش الرسم (caballete) هو فاشية الفن، هذا المربّع الصغير الوحشي من اللوحات المشوّهة المتكاثرة تحت جلد الطلاء المتعفّن، الملائم لأولئك المرابين الخبيثين، تجّار الصور المضاربين في شارع لابويسي والشارع السابع والخمسين»:
Lincoln Kirstein, *By With to & From: A Lincoln Kirstein Reader*, ed. Nicholas Jenkins (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991), 237.

وذلك فحسب لصعوبة أن ننسب إلى دوشان جدول أعمالٍ سياسيًا على الإطلاق. ولكنّ دالي، ربّما بإيماءةٍ سرياليةٍ مبالغٍ فيها، صرّح بأنّه مستعدٌّ للقضاء بنفسه على الرسم: «ليس للفن في معناه التقليدي مكانٌ في عصرنا، ولا مبرّر لوجوده، فلقد أصبح شيئًا فظًّا. إنّ الإنتليجنسيا الجديدة تجد متعةً في القضاء عليه تمامًا»[141]. إنّ كلّ واحدٍ من هذه المواقف المضادّة للرسم رأى أنّه ينتمي إلى شكلٍ مرذولٍ من الحياة يجب أن يعوّض بتركيب الصور، والتصوير الفوتوغرافي، و«الفن في الحياة»، والرسم الجداري، والفن المفاهيمي، أو أيّ شيءٍ غير الرسم الذي اعتقد دالي أنّه ينجزه وما إلى ذلك. لقد كان كريمب نفسه مدير تحرير الصحيفة المؤثّرة أكتوبر، التي كانت ـ بحسب موقفٍ لا يخلو من النمطية في المنشورات الفكرية الأميركية (مجلة بارتيزان ريفيو *The Partisan Review* هي النموذج النمطي في هذا المجال) ـ قد جمعت بين نقدٍ جذريٍّ للثقافة المعاصرة وموقفٍ نخبويٍّ في كثيرٍ من الأحيان تجاه الفن. إنّ الاختلاف في حالة أكتوبر هو أنّ الفن الذي دافعت عنه يفترض أطرًا مؤسّساتية تقابل تلك التي تعرّف استهلاك الفن في المجتمع «الرأسمالي المتأخّر». وهو مجتمعٌ كانت فيه هذه الأطر المؤسّساتية البديلة في الواقع هي الأطر المحدِّدة للفن باعتباره قد يكون ككلٍّ أفضل أخلاقيًا من فنٍّ أُقيمت مؤسّساته لتطلب الرسم: صالات العرض، والمجموعات المقتناة، والمتاحف، ومنشورات الفن التي تُستخدَم في الدعاية للعروض بنشر مراجعاتٍ عن الأعمال

---

(141) «فإنّه حسب خوان ميرو قد أعلن أنّه مستعدٌّ للإجهاز على الرسم»:
Felix Fanes, «The First Image: Dali and his Critics: 1919-1929,» in: *Salvador Dali: The Early Years* (London: South Bank Centre, 1994), 94.

التي تتضمّنها. وحتّى غرينبرغ، كما رأينا، عبّر عن تحفّظاتٍ حول الرسم في دراسـةٍ نوقشت باستفاضةٍ في عام 1948 وتطرّقت إلى أزمة الرسم باستعمال الحامل، وكان قد اعتبره في طور الانحلال هو نفسه، وذلك «يبدو إجابةً عن شيءٍ عميقٍ في الحساسية المعاصرة»:

إنّ هذا التجانس الشديد وانحلال الصورة إلى نسيجٍ محض، وإحساسٍ محض، وإلى تكديس وحدات إحساسٍ مشابهة... ربّما يطابق الشعور بأنّ كلّ التمييزات التراتبية قد استُنفِدتْ، وبأنّ لا مكان التجربة ولا نظامها يتفوّق جوهريًّا أو نسبيًّا على سواه. ويمكن أن يعبّر عن طبيعانية أحاديةٍ تعتبر كلّ العالم بديهيًّا ولم تعد هنالك بالنسبة إليها أشياء أولى أو أخيرة(142).

قد يستطيع المرء الـذي وافـق على هـذه النظرة إلـى الرسم وفرضياتها الاجتماعية المسبقة أن يجد تأكيدًا لها في الصعود الهائل للرسم في مطلع الثمانينيات، وبالضبط عندما كان دوغلاس كريمب، لسخرية القدر، يعلن نهاية الرسم. وعند بداية سنوات حكم ريغان (Reagan) والدعم الكامل للقيم الرأسمالية، ظهر عددٌ كبيرٌ من اللوحات الكبيرة التي بدا كأنّها معايَرةٌ للتلاؤم مع الكميات الكبيرة من رأس المال المتوافر التي حظي بها عددٌ كبيرٌ من الناس. إنّ ملكية الأعمال الفنّية قد بدت إلزاميةً في ذاك الشكل من الحياة، وهذا بمقدار ما كانت سوقٌ ثانويةٌ قويةٌ تضمن فعليًّا أنّه برفع مستوى أسلوب حياة الفرد عبر الفن، فإنّ المرء ينجز كذلك استثمارًا ذكيًّا: كان عالم الفن تجسيدًا لفلسفة ريغان في الثقافة الرفيعة. لقد توافر الفن فجأةً لأولئك الذين أرادوا «الانضمام من البداية»، وذلك إمّا لأنّهم قد «فاتتهم

(142) Greenberg, «The Crisis of the Easel Picture,» *The collected Essays and Criticism*, 4: 224.

الباخرة» (تغييرًا للمجاز) مع التعبيرية التجريدية التي لم يعد ثمنها في متناول اليد، أو لأنّهم لم يكونوا قريبين عندما كان بوسعهم أن يشتروا بأسعارٍ تدعو إلى السخرية بانخفاضها ما بات سعره اليوم ثروةً حرْفيًّا. لم يكن يهمّ بمقدارٍ كبيرٍ أن ينخرط أحدهم (إحداهنّ) في نقد قيم الرأسمالية في لوحاته(ها): مجرّد كونها **لوحاتٍ** قد تضمّن تأييد مؤسّسات المجتمع المنتقَد، أو حتّى المُدان، في مضمون تلك اللوحات. إنّ مجرّد إرادة التعبير عن النفس بصفة فنّانٍ بالرسم كان يمكن أن يُنظَر إليها بأنها مثار شبهةٍ أصلًا.

لقد كان ردّ فعلي تجاه التعبيرية المحدثة ارتيابيًّا بمقدارٍ كبير. فلم أعتقد أنّها كانت تكرارًا للحظةٍ سابقةٍ في الفن الأميركي، أو أنّ التاريخ عاد مجدّدًا إلى الطريق الصواب بمعنى أنّ تاريخ الفن وتاريخ الرسم متطابقان. إنّ اختباري العروض المؤرّقة التي قدّمها جوليان شنابل وديفيد سال في سوهو في عام 1981 تمثّل، كما كتبتُ في موضعٍ آخر، في أنّها «لم تكن ما كان يُفترضُ أن يحدث لاحقًا». أدّى ذلكَ إلى طرح السؤال المتعلّق بما يُتوقّع أن يحدث لاحقًا. وقد أدركتُ لاحقًا أنّ الإجابة عن ذلك السؤال هي أن لا شيء كان **يُفترض** أن يحدث بعد ذلك لأنّ السردية التي كانت فيها المراحل اللاحقة معتمدةً قد وصلت إلى النهاية مع ما سميته «نهاية الفن». إنّ السردية قد انتهت عندما بلغت طبيعة الفن الفلسفية درجةً معيّنةً من الوعي. بطبيعة الحال، كان بوسع الفن، بعد نهاية الفن، أن يشمل الرسم، ولكنّ الرسم المعنيّ لم يكن قادرًا على دفع السردية نحو الأمام. أو بالأحرى كانت السردية قد انتهت، ولم يكن أيّ سببٍ أفضل من

صميم تاريخ الفن بالنسبة إلى وجود الرسم، من أن يتّخذ الفنّ أيّ شكلٍ آخر. لقد بلغ الفن حد انغلاق السردية، وما كان بصدد الإنتاج الآن بات ينتمي إلى عصر ما بعد التاريخ.

هنالك اختلافٌ واضحٌ بين تصريحٍ في عام 1981 بأنّ الرسم قد مات والتصريحات السابقة بالفحوى عينها في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته. ففي عام 1981، وإذا ما اهتمّ المرء برؤية ذلك الأمر بطريقةٍ معيّنة، كان هنالك دليلٌ على أنّه لم يعد للرسم مدًى أبعد ليذهب إليه، فلوحات راينهارت السوداء بأسرها، أو اللوحات التامّة البياض لروبرت رايمان، أو الخطوط المملّة لدانيال بوران قد عيّنت مراحل نهائيةً من الاستنفاد الداخلي. وبينما كان المرء يستطيع، إذا أراد أن يكون رسّامًا، الاكتفاء بتكرار هذه الحلول أو بإنتاج تنويعاتٍ هامشيةً عليها، فقد بقي سؤالٌ جادٌّ عن السبب في أن يريد المرء ذلك. ولقد كان هنالك عددٌ لا يستهان به من المتغيّرات ـ الحجم والصباغ وبنية السطح والحدّ وحتّى الشكل ـ التي يمكن أن نجرّب بواسطتها، ولكن كان يجب أن ينجَز ذلك من دون أملٍ بحدوث اختراقٍ تاريخيٍّ أو توقّعٍ له. إنّ الرسم الأحادي اللون له بهجاتُهُ وانتصاراته، في داخل الجماليّة المادّية للسردية الحداثية، ولكنّ التحسين في اللون الواحد سيتوافق مع نوعٍ من عملية مسحٍ في العلم، عندما يعبث المرء، على سبيل المثال، بمعطياتٍ جديدةٍ للحصول على مدار القمر بشكلٍ صائب. وإذا تصوّرنا العلم على هذا النحو، فيمكن أن يكون من دون نهاية، ولكنّ انتصاراته ستكون قد أُنجِزت. وفي الرسم على الأقلّ، فإنّه يمكن، بمصطلحات هيغل مرّةً أخرى، «أن يكون الفن، إذا نظرنا

إليه في رسالته الأسمى، شيئًا من الماضي، وهو سيبقى كذلك بالنسبة إلينا». إضافةً إلى ذلك، فإنّ أساس الحلّ الفلسفي لمشكلة الفن كان قد أُرسي، ولم يعد بالنسبة إلى الفنانين شيئًا ينبغي البحث عنه. لقد انتقل في نهاية المطاف إلى أيدي الفلاسفة أنفسهم. وهكذا، كانت تلك صورةً كئيبةً إلى حدٍّ ما بالنسبة إلى الفنّانين الذين لم يعد لديهم سوى علم الجمال الحداثي للاستمرار. ولم يكن بوسع المرء أن يشرع جادًّا في البحث عن شيءٍ آخر ليفعله إلّا إذا آمن بأنّ الحداثوية نفسها قد ولّت. إنّني أفترض أنّ التعبيرية المحدثة في الرسم هي إحدى الإجابات. فبما أنّ تلك السردية قد انتهت، لمَ لا ننسى المسألة الاقتصادية ونكتفي باستعمال الرسم بمثابة وسيلةٍ للتعبير عن الذات؟ بغياب سرديةٍ للاستمرار، لمَ لا نستخدم التعبير؟ بموجب مقتضيات السردية الحداثية، كان التعبير ـ الذي كان غرينبرغ يكنُّ له كراهيةً فريدة ـ ممنوعًا بالفعل، فبات مباحًا. لقد كان الأمر كما لو أنّ ثورةً عميقةً حدثت في بنية ما يسميه الفلاسفة **الطرائق الإلزامية** (deontic modalities). إنّني أودّ أن أفسّر كيف حصل ذلك، لكنّني أودّ قبل ذلك تقديم مماثلة.

لقد نجا الفلاسفة المحترفون من جيلي من ثورةٍ كهذه بالذات، وهذا يخصّ أولئك الذين تعلّموا من بيننا في الجامعات الأميركية الأكثر أهمّية. وقد رحّبت أقسام الفلسفة بعددٍ من الفلاسفة اللاجئين في سنوات الحرب والذين كانت فلسفتهم، وفي حالاتٍ عديدةٍ أعراقهم أيضًا، غير مقبولةٍ بشكلٍ جذري بالنسبة إلى الفاشية. كانوا مناطقةً وضعيين، أو مناطقةً تجريبيّين، وكانت رؤيتهم متمثّلةً بمعنًى

ما في كون الفلسفة مثلما عُرفت على مرّ القرون قد انتهت. كان الوقت قد حان كي تُعوَّض بشيءٍ آخر مسؤولٍ عقليًّا، أي العلم. لقد كانت لدى الوضعيين فكرةٌ واضحة جدًّا عن مدى ارتقاء العلم. في نظرهم، وفي تناقضٍ صريحٍ مع الفلسفة، يكون شيءٌ ما علميًّا إذا أمكن التحقّق منه بالتجربة الحسّية (أي بالملاحظة) أو، لذكر تنويعةٍ معروفةٍ لتلك الفكرة، إذا أمكن تفنيده. ولأسبابٍ إشكاليةٍ بعض الشيء بحيث تمنعنا من التطرّق إليها هنا، فقد تواضعوا على أنّ معنى قضيةٍ ما يتمثّل في شروط قابليتها للتحقّق منها، ومن هنا، إذا لم يكن لقضيةٍ ما نتائج قابلةٌ للتحقّق منها، فإنّها تعتبر خاليةً من المعنى أو لغوًا كما قالوا بوضوح. وكما سنحت لي الفرصة لأقول في الفصل الأوّل، فإنّ فكرتهم كانت تعني أنّ الميتافيزيقا لغو. لقد رأوا أنّ معيار إمكان التحقّق من امتلاك المعنى كان يعني التغلّب على الميتافيزيقا (Uberwindung der Metaphysik)، وهي عبارةٌ ذات وقعٍ رائع في اللغة الألمانية. ولقد كان ذلك ما عُلّمناه.

لقد أعطى ذلك الفلاسفةَ بدائل جدّ محدودة. بات بإمكانهم أن يتركوا الفلسفة ويتوجّهوا نحو العلم ـ وبالتالي إنجاز شيءٍ ذي معنى بكلّ معاني الكلمة ـ أو أن يفعلوا ما بوسعهم في ما تبقّى ممكنًا فعله في العمل الفلسفي، أعني التوضيح المنطقي للغة العلم. إنّ أصدقائي الذين عرفتهم إبّان شبابي الفكري والذين تتلمذوا، على سبيل المثال، على يد الأستاذ بول مارهنكه (Paul Marhenke) في [جامعة] بيركلي كانوا قد دُعوا إلى التخلّي عن الفلسفة وممارسة شيءٍ يحظى بالتقدير. ولقد دعا فتغنشتاين نفسه إلى هذا أولئك الذين كانوا على

صلةٍ حميمةٍ به، وحاول في الواقع أن يحوز على وظيفة عاملٍ صناعيٍّ في الاتّحاد السوفياتي. ولقد انشغل البقية منا بقضايا الإسنادات الإجرائية، وبتعريفات الاختصارات، وبالاشتراطات المنافية للواقع، وبالاختزال، وبتبسيط الحقائق، وتشابه القوانين. وعلى مثال رسّامة الخطوط التي ربّما تساءلت عمّا إذا كان رسم الخطوط هو السبب الذي من أجله توجّهت إلى الفن، يمكن إلى حدٍّ كبيرٍ أن يكون الفلاسفة الشبّان قد تساءلوا عمّا إذا كان مثل هذا التمحيص للتفاصيل المنطقية الدقيقة هو ما أرادوه من الحياة الفلسفية. ولكن، كانت هنالك الهيبة العظيمة لأساتذتهم في المنطق الرياضي، وبالتالي كلّ التحدّيات العظيمة التي كان يمثّلها ظاهريًّا معيار قابلية التحقّق.

غير أنّ ذلك المعيار نفسه، وقد واجه بعض التحدّيات لا من قِبَل الميتافيزيقيين الذين اختلطت عليهم الأمور، والذين كان المعيار قد نحّاهم، ولكن من قِبَل المفكّرين عينهم الذين حدَّد جدول أعمالهم. لقد بحثوا عن صيغةٍ صارمة، وما أن فعلوا ذلك حتّى بدأ المعيار يظهِر عيوبًا. ولقد بيّن عددٌ من الصيغ الصارمة بشكلٍ مفرِطٍ لما بدا سلاحًا منطقيًّا قاتلًا، أنّه ما أن يجعل شخصٌ ما المبدأَ حصريًّا كفايةً لإقصاء لغوٍ سعت فلسفة الوضعيين إلى تحطيمه حتّى يجد أنّ المبدأ أقصى من فوره كمًّا كبيرًا من العلم الذي كانوا متشوّقين إلى إعلاء شأنه بوصفه المثال الأصلي لامتلاك المعنى. وعندما خُفّفت حصريّته لقبول هذا المعنى، تمكّن اللغو من التسلّل مجدّدًا. لقد أصبح تحدّيًا أن نضبط المعيار بحيث يتحمّل هذه الضغوطات المترابطة، ولكن لم يعرف أحدٌ في نهاية المطاف كيف يمكن تحقيق ذلك. لزمنٍ ما،

عُدّ هذا المعيار أشبه بفزّاعةٍ منطقية، تخيف طيور التأمّل الخجولة فتُبعدها، ولكنّه ذوى شيئًا فشيئًا على صليبه. إنّ الوضعيين قد واصلوا التشديد عليه كما لو كان صحيحًا وحتميًا، لكن في نهاية المطاف، وباستثناء كونه حيلةً للتخويف، فإنّه قد توقّف عن أن يكون مهمًّا. غير أنّ الفلسفة لا تزال تتصرّف كما لو أنّه كان صحيحًا.

لديّ ذكرى هي الأكثر حيويةً، من مقالة عن الإرادة الحرّة ظهرت في المجلة البريطانية **مايند** (*Mind*)، بدأ فيها الكاتب بالقول إنّ معيار التحقّق لم يعد يستطيع أن يمنع الميتافيزيقا بالفعل، بما أنّ أحدًا لم يعرف كيف يمكن تعديله. وبما أنّ الأمر كذلك، فقد تساءل: أين هم الميتافيزيقيون؟ ولقد كان واضحًا مباشرةً بالنسبة إليّ أنّ المعيار قد مات، على رغم أنّ الناس كانوا يتصرّفون كما لو أنّه لا يزال حيًّا وخطرًا. لم يكن هنالك رقصٌ في الشارع على وجه الدقّة، ولكن بدأت الميتافيزيقا بالظهور في الصحف المهنية. لقد نشر بيتر ستراوسن (Peter Strawson) كتابه الحاسم **الأفراد** (*Individuals*)، وهو دراسةٌ في ما سماه «الميتافيزيقا الوصفية» (descriptive metaphysics). وقد عادت المشكلات القديمة كافّة واحدةً بعد الأخرى. بقي الفلاسفة يكتبون عنها كما لو أنّهم يمارسون المنطق الرمزي: لقد كانت المقالات تعجُّ بصيغٍ معروضة، لكنّ تلك الصيغ كانت بهذا القدر أو ذاك رموزًا لمشروعيةٍ فلسفيةٍ في وجه دراساتٍ كانت تمكن كتابة أغلبها باللغة الإنكليزية البسيطة. وفي مطلع الستينيات، حدث أمرٌ مشابهٌ في الفن: لقد أصبح إلزاميًّا، وإن كان هدّامًا للتعبيرية التجريدية التي كان المرء يقصد أن يتّصف

بها عمله، أن يغطّي هذا العمل مرارًا وتكرارًا بالطلاء حتّى يقطر منه. إن الأحذية الرياضية وسراويل النساء في مخزن **كلايز أولدنبرغ** (Claes Oldenberg) كانت ثخينةً بالطلاء المنقّط عليها، وذلك أمرٌ كان غير متلائمٍ مع روح أعماله بمقدار ما يمكن تخيّله. كما أنّ أولى لوحات ورهولَ الهزلية قد أعلنت جدّية نياتها الفنية بمسحاتٍ من الطلاء الذي كان يسيل أحيانًا. لقد تطلّب الأمر حوالى ثلاث سنواتٍ حتّى يتحرّر الفن من هذه الحاجة إلى نوعٍ من طبقة الصباغ الحارّة. ولم يتمكّن النثر الفلسفي من أن يستعيدَ عافيته إلى اليوم، لكنّ ذلك في نظري نتاج ضغوطٍ مؤسّساتيةٍ حقيقية: يجب على المرشّح لمنصبٍ ما أن يثبت شجاعته المنطقية حتى يتمّ التعامل معه باعتباره فيلسوفًا جديًا، ولا يستطيع ـ مخافة أن يُعتبر ليّنًا ـ التخلّي عن الصورية التزيينية (ornamental formalism) المحض بعد حصوله على المنصب.

لقد كانت قابلية التحقّق في الفلسفة مشابهةً جدًّا للحداثة في النظرية الفنية، بما أنّها تحظر أشياء معيّنةً وتوجّه الممارسة الفنية المقبولة إلى قنواتٍ مقبولة وتحدّد طريقة هيكلة الممارسة النقدية. إنّ المذهب النقدي المستند إلى مبادئ غرينبرغ، كما اقترحتُ في السابق، قد حافظ على وجوده حتّى عندما بدأت الممارسة الفنية في الابتعاد عنه من أواسط الستينيات إلى أواخرها. وحتّى في وقتٍ متأخّر مثل عام 1978، نشر دوغلاس كريمب دراسته الأولى عن التصوير الفوتوغرافي، «الموجب/ السالب» (Positive / Negative) التي قال فيها كما اعترف في تصدير كتابه **على أطلال المتحف**

(*On the Ruins of the Museum*) عام 1993: «كنت لا أزال أريد التمييز بين ممارسةٍ فوتوغرافيةٍ حداثية «مشروعة» والافتراض «غير المشروع» الذي يعتبر أنّ التصوير الفوتوغرافي هو بمجمله وسيطٌ جماليٌّ حداثي»[143]. لقد جادل على أرضيةٍ حداثيةٍ تحديدًا بأنّ بعض الصور الفوتوغرافية التي التقطها دوغا (Degas) كانت عن «التصوير الفوتوغرافي نفسه»، مثلما أنّ الرسم الحداثي هو عن الرسم. «إنّ مفهوم 'التصوير الفوتوغرافي نفسه' يمكن أن يبدو لي متعذّرًا لاحقًا»، كما أضاف بين قوسين. أفكاره عن الرسم والمتحف والتصوير الفوتوغرافي مترابطة. والتفكير في التصوير الفوتوغرافي بعباراتٍ حداثيةٍ هو التفكير بإنتاج صورةٍ فوتوغرافيّةٍ واعيةٍ لذاتها، بوصفها مكرّسةً لأن تُدمج في قسم الفن الفوتوغرافي في متحفٍ ما. وعندها ستكون الصورة الفوتوغرافية مثل لوحة، فكلتاهما حرّرتهما النظريات النقدية عينها. ولكنّ بنيامين قد حرّره (أي كريمب) حتّى يفكّر بالصور الفوتوغرافية من حيث إعادة الإنتاج الميكانيكي، وبالتالي باعتبارها قادرةً على أن توجد بعددٍ كبيرٍ بمقدار ما يمكن أن تُطلب، وذاك يتعارض مع الإصدار المقيّد بشكلٍ مصطنعٍ والذي يتماشى مع مفهوم المتحف. إنّ كتابه الخاصّ مزيّنٌ بصورٍ فوتوغرافية للويز لاولور (Louise Lawlor)، منتجَةٍ ميكانيكيًّا، ولا وجود لأيّ تمييزٍ مجحفٍ بين «الأصول» و«النسَخ» ليجعل الصورة الفوتوغرافية في الكتاب أقلّ قيمةً فنيًّا من الصورة الفوتوغرافية في المتحف. ومنذ أن عوّض التصوير الفوتوغرافي الرسم ميكانيكيًّا، فإنّ المتحف قد

(143) Crimp, *On the Museum's Ruins*, 2.

فقد مزيّته. ربّما يصل كريمب بعد التفكير إلى نتيجةٍ مفادها أنّ الأمر لم يكن الرسم مقابل التصوير الفوتوغرافي، كما اعتبر في دراسته «نهاية الرسم»، بل الحداثوية مهما كان موضوعها مقابل أيّ شكلٍ آخر من النقد ـ وليكن ما بعد الحداثوية ـ ونقد كريمب أحد أمثلته. يُنظر إلى ظهور التصوير الفوتوغرافي كهجوم على المتحف المؤوّل بوصفه حصنًا لنوعٍ معيّنٍ من السياسات.

ولكنّ الممارسة النقدية الحداثية لم تعد تتماشى مع ما كان يحدث في عالم الفن نفسه في أواخر الستينيات وفي السبعينيات. لقد بقيت قاعدةً لأغلب الممارسة النقدية، وبخاصّةٍ بالنسبة إلى قطاع أمناء المتاحف وأساتذة تاريخ الفن، إلى حدّ أنّها انحدرت إلى الانتقاد. لقد أصبحت لغة لجنة المتحف، ودراسة الكاتالوغ، والمقالة في الدورية الفنية. لقد كانت مثالًا أوّليًا مروّعًا، وكانت المقابل في خطاب «توسيع الذوق» الذي اختزل فن كلّ الثقافات والأزمان في هيكله الصوري، وبالتالي كما أشرتُ إلى ذلك، حوّل كلّ متحفٍ إلى متحف للفن الحديث، مهما كانت محتويات ذلك المتحف. لقد كانت الممارسة النقدية المخزون الكلامي لأمناء صالات العرض ولدروس تذوّق الفن، ولقد حلّ محلّها، في أغلبها لا بأكملها، الخطاب ما بعد الحداثي الذي استُورِد من باريس في أواخر السبعينيات، عبر نصوص ميشيل فوكو (Michel Foucault)، وجاك دريدا، وجان بودريار (Jean Baudrillard)، وجان فرنسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، وجاك لاكان (Jacques Lacan)، والفرنسيتين النسويتين هيلين سيكسو (Hélène Cixous)، ولوس

إيريغاري (Luce Irigaray). ذاك هو الخطاب الذي استبطنه كريمب، والذي توصّل إلى أن يصبح لغة حديث الفن في كلّ مكان. تطبّق هذه اللغة، مثلها مثل الخطاب الحداثي، على كلّ شيء، بحيث كان هنالك مكانٌ لمناقشة فنّ أيّ حقبةٍ تفكيكيًّا و«أركيولوجيًّا» ـ بالمعنى الذي يوجد عند فوكو. وعلى عكس الخطاب الحداثي، فإنّ تلك اللغة لم تولد من ثورةٍ في الفن. ولكنّها بدت ملائمةً للفن بعد نهاية الفن بدرجةٍ متفرّدة. وقد اعتمدها بالضرورة الفنّانون أنفسهم الذين لم يكونوا مجهّزين فلسفيًّا بدرجةٍ كبيرة للتحكّم بالطرق الجديدة في التفكير، بل الذين بدا لهم كما لو أنّ تلك اللغة فسّرت ما كانوا قد انغمسوا فيه عند ارتدادهم عن الحداثوية. ولقد لاءم ذلك إلى حدّ الكمال أمراض الشفقة على الذات التي كانت الشخصية الفنية، أو ربّما الشخصية المبدعة، موضوعًا لها في كلّ مكان. ويبقى هنالك تيّارٌ قوي للحداثوية في الانتقاد، وبخاصّةٍ لدى الصحافيين مثل هيلتون كريمر، أو روبرت هيوز (Robert Hughes)، أو باربرا روز (Barbara Rose). لكن، مهما كانت أصواتهم حادّةً ومؤثّرة، فإنّ عالم الفن في الثمانينيات قد تكلّم شكلًا من الفرنسية المفكّكة، المؤسّسة على ترجمات نصوصٍ غامضةٍ مكتوبة في ما كان يُعْتبرُ حتّى ذلك الحين بمثابة لغةٍ ذات وضوحٍ متأصّل: إنّه لممّا يستحقّ الملاحظة أنّ النصوص كُتبت بلغةٍ فرنسيةٍ مفكّكة!

أودُّ الآن أن أعلن عن الطريقة التي أعرِض بها الفنّانون عن الفن الذي يُعرّفُ بالمعايير الحداثية في أواخر الستينيات وعلى مدى السبعينيات، كما لو أنّهم أقرّوا من خلال سلوكهم بأنّ السردية الكبيرة

للحداثوية قد انتهت، وذلك على رغم أنّه لم تكن لديهم أيّ سرديةٍ أخرى ليضعوها مكانها. كما لم تظهر سرديةٌ جديدةٌ في الجزء الأخير من تلك الحقبة، عندما بدأ الفنّانون يتفطّنون إلى صلةٍ معيّنةٍ بكلّ ما كانوا يعملون عليه من النصوص ما بعد الحداثية التي ملأت الفراغ الذي تركه ما كان يُنظر إليه باعتباره انعدام الصلة المتنامي بمشاريعهم حول النقد الفني الحداثي. وبالفعل، فلقد كان مبحثًا ما بعد حداثي ـ بحسب ليوتار ـ، بخاصّةٍ اعتبارُ أنّه لم تكن هنالك سردياتٌ كبرى أخرى كي تُعتمد. ولقد نظر الفكر التفكيكي إلى النظريات من حيث حقيقتها أو زيفها أقلّ ممّا نظر إليها من حيث قوّتها وقمعها، وبما أنّ السؤال المعياري الواجب طرحه بات معرفة من ينحو إلى الاستفادة من نظريةٍ أصبحت مقبولة، ومن كان يتعرّض لقمعها، فقد امتدّت تلك الأسئلة عينها على نحوٍ جدّ طبيعي لتطاول الحداثوية نفسها. اعتمد النقّاد اليساريون الرأي الذي يعتبر أنّ الحداثوية التي افترضت أنّ الرسم والنحت كانا وسيلتي نموّ الفن التاريخي هي في الواقع نظريةٌ احْتُسِبتْ لتحصين الامتياز عبر تحصين المؤسّسات التي افترضها الرسم والنحت ـ والمتحف من دون نزاع (مع متنزه النحت باعتبارها تنويعة له)، والغاليري، والمجموعة المقتناة، والبائع، وصالة العرض، والمتذوّق العارف. ولقد كان (ت) الفنّان (ة) مفضّلًا (ة) بالضرورة إذا ما أراد أو أرادت النجاح، لإنتاج عملٍ يعزّز هذه المؤسّسات الإقصائية بشكلٍ واسع. وفي المقابل، فإنّ المتاحف التي تدعمها أموال الشركات تصرّفت كوكلاء محافظين من أجل الحفاظ على الوضع الراهن. ولكن كان ذلك يعني حينذاك أنّ الفنّانين الذين عملوا

«خارج المنظومة» كان بإمكانهم أن يعتبروا أنفسهم بمثابة وكلاء للتغيير الاجتماعي، وحتى للثورة التي لم تعد تُتخيّل كإقامة المتاريس ورمي حجارة الرصيف وقلب السيارات، ولكن كإبداع الفن الذي قلَب الوضع المؤسّساتي الراهن، إذا استعملنا مصطلحًا بات محبّذًا، بالمراوغة لتفكيك المؤسّسات التي كشفت طابعها القمعي. إنّ الرسم نفسه قد أصبح يوصف بأنّه شكل الفن بامتيازٍ لدى المجموعة التي عزّزتها المؤسّسات المعنية، وبالتالي، باعتباره بشكلٍ متنامٍ وبالضرورة غير صائبٍ سياسيًّا، ووجدت المتاحف نفسها توصم بكونها مخازن لأشياءٍ قمعيةٍ تفتقر إلى ما تخاطب به المقموعين أنفسهم. وباختصار، فإنّ الرسم قد أصبح مسيَّسًا بشكلٍ موارب، وعلى نحوٍ عجيب، بقدر ما كان مطمحه أنقى، بدا أكثر تسييسًا. ما هي العلاقة بين اللوحات التامة البياض والنساء، والأميركيين من أصلٍ أفريقي، والمثليين، والأميركيين من أصلٍ لاتيني، والأميركيين من أصلٍ آسيوي، ومثل هذه الأقلّيات التي يمكن أن توجد؟ إنّ اللوحات البيضاء بأسرها قد بدت وكأنّها توسّع تقريبًا سلطة الفنّان الذكر الأبيض! وإنّه لممّا ينطبق بدقّةٍ على هذه الصورة أنّه في أكثر المعارض الكبرى الجديدة تسييسًا، «بينالي ويتني» لعام 1993، لم يتضمّن المعرض سوى سبعة رسّامين (ثمة مؤشّرٌ إلى المصالحة السياسية يتمثّل في مشاركة سبعةٍ وعشرين رسّامًا في بينالي عام 1995).

ليس المتحف، بالشكل الذي نعرفه على الأقل، بمؤسّسةٍ جدّ قديمة، وفي بدايته، في متحف نابليون ـ متحف اللوفر لاحقًا ـ كان جدول أعماله سياسيًّا على كافّة الأصعدة. وكان غرضه عرض

الأعمال التي جلبها معه نابليون غنائمَ في حملاته، وعندما استقبل عامّة الناس في مكانٍ كان في السابق مخصّصًا لذوي الامتياز ـ قصر الملوك ـ منَحَهم الإحساس بأنّهم، بامتلاكهم [الذهني] هذه اللوحات، قد أصبحوا ملوك البلاد، لأنّ الملَكية تعرّف جزئيًا بأنها حيازة مجموعة أعمالٍ فنّيةٍ عظيمة. أمّا متحف كارل فريدريش شينكل (Karl Friedrich Schinkel) القديم في برلين (Altes Museum)، فقد صُمّم جزئيًا ليستقبل مجدّدًا الأعمال التي سرقها نابليون، وبالتالي ليعلن البأس البروسي والهزيمة الفرنسية، وليمنح الألمان حسًّا بالهوية الوطنية. إنّ أغلب متاحف أوروبا العظيمة في القرن التاسع عشر كانت ذات مهمّات مماثلة، وأنا أعتقد أنّ من العدل القول إنّ تشييد الأمم الحديثة الاستقلال اليوم المتاحف وضغطها من أجل استعادة «الملكية الثقافية» له دوافع مماثلة. ومثلما يمكن أن نستنتج من تأخّر حكومتنا في التزام الرعاية، على شكل الصندوق الوطني للفنون، وكذلك من الانزعاج الواضح لنوّابنا من ضرورة الحفاظ عليها من الانهيار، فإنّ الولايات المتّحدة لم تماهِ أبدًا بشكلٍ خاصٍّ بين الطابع القومي والفن. وليس في متحفنا «الناشيونال غاليري» أيٌّ من الدلالات القومية الموجودة في «لندن ناشيونال غاليري» (London National Gallery) والذي شُيّد بناءً على القيم الموجِّهة الموجودة في متحف برلين القديم (ألتيس موزيوم) ـ بمثابة معبد نصر.

لقد نظر المتحف الأميركي إلى نفسه دائمًا بأنه يملك أوّلًا توجّهًا تربويًا وروحيًا، إن صحّ القول، معبد جمالٍ أكثر من كونه معبد قوّة. وهذا الدور المتواضع نسبيًا للمتحف الأميركي هو ما يجعل

الهجوم التفكيكي على المتحف باعتباره مؤسّسة قمعٍ يبدو همجيًّا إلى هذا الحدّ في نظر أولئك الذين لطالما فكّروا في المتحف بأفخم العبارات. لكن في الواقع، لا وجود حتّى الآن لبديلٍ جيّدٍ وواضحٍ للمتحف. إنّ عددًا كبيرًا من الفنّانين الذين ينضوون في التصنيف الرسمي للتفكيكيين (deconstructionists) بوصفهم مقموعين، يرون أحيانًا الإقصاء من المتحف بمنزلة شكلٍ من القمع: ليس جدول أعمالهم الالتفاف على المتحف ولا جعله ينحل. إنّهم يريدون أن يغنموا استقباله لهم. ويوضح الطابع المفارق بعض الشيء لمجموعة عصبة الفتيات المحاربات (Guerilla Girls) هذا الموقف. لقد كانت المجموعة جذريةً بشكلٍ صارخٍ في وسائلها وفي فكرها. كانت ذات عملٍ تشاركيٍّ بشكلٍ أصيل، إلى حدّ أنّ إغفال أسماء أعضائها يُعتبر سرًّا يُحفظ بعنف: ظهورهنّ بأقنعة غوريلّا مَجازٌ لذلك. أمّا فن هذه الهيئة المفرطة في تنظيمها، فهو بالتأكيد شكلٌ من أشكال الفعل المباشر، فالأعضاء يغطّين جدران سوهو بملصقاتٍ لامعةٍ ولاذعة. ولكنّ رسالة الملصقات تتمثّل في أنّ عدد النساء الممثّلات في المتاحف والمعارض الكبيرة وصالات العرض المهمّة غير كافٍ. وإذًا، فإنّ هذه الرسالة تنظر إلى النجاح الفنّي من حيث مصطلحات الذكر الأبيض التقليدية، وفق العبارات القديمة وباستعمال تصوّرهن. وسائل الرسالة جذريةٌ وتفكيكية، ولكنّ أهدافها محافظةٌ تمامًا.

أودّ الآن أن أعود إلى سرديتي الخاصّة. وفي نظري، فإنّ الأطروحة التفكيكية، حتّى إذا ما كانت صحيحة، لا تنفذ إلى قلب الأمور، أي لا تنفذ إلى ما أريد التفكير فيه باعتباره البنية العميقة

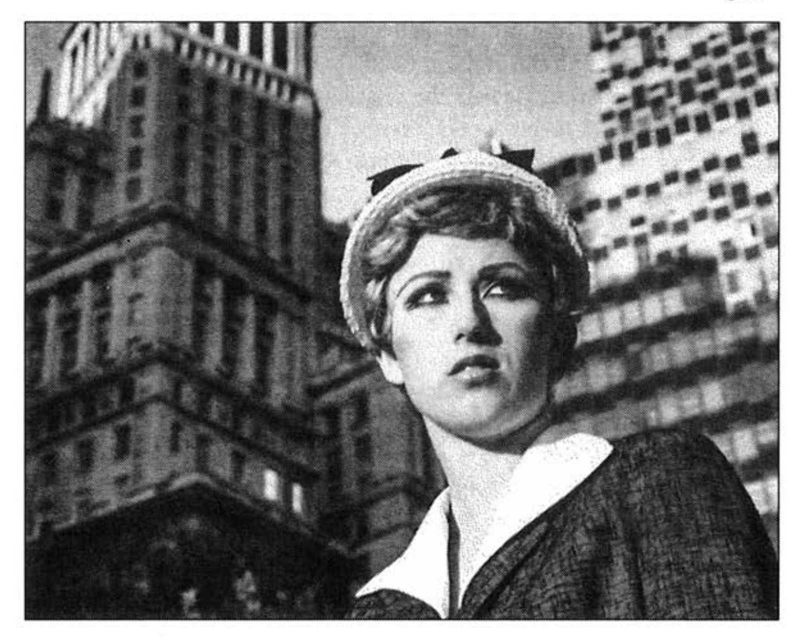
لتاريخ الفن في الحقبة المعاصرة. البنية العميقة، كما أراها، هي نوعٌ من التعدّدية غير المسبوقة التي تُفهَم تحديدًا من حيث التمايز المفتوح في الإعلام والذي أفاد دفعةً واحدةً بحدوث تمايزٍ مطابقٍ في الدوافع الفنية، ومنَع إمكان وجود سرديةٍ تطوّريةٍ مطّردةٍ لاحقةٍ من النوع الذي تمثّله سردية فازاري أو غرينبرغ. ولم يعد هنالك أيّ وسيلة مفضّلة من أجل التطوّر، ويبدو لي أنّ ذلك ناجمٌ عن المعنى الصريح الذي مضى إليه الرسم بمقدار ما استطاع، وبحيث إنّ طبيعة الفن الفلسفية قد فُهمت في نهاية المطاف. نتيجةً لذلك، فإنّ الفنّانين قد باتوا أحرارًا في أن يتّجهوا في شتّى سبلهم. لقد قالت جيني هولتسر، بسخريتها المميّزة، بأنّها عندما كانت طالبةً في مدرسة رود آيلند (Rhode Island) للتصميم، كانت غير راضيةٍ عن «الجيل الثالث من اللوحات ذات الخطوط» التي كانت تنجزها، على رغم أنّها كانت بارعةً في إنتاجها، وقالت إنّها كانت تريد أن يكون في لوحاتها بعض المضمون القابل للتحديد. ولقد قبِل روبرت كولسكوت (Robert Colescott) السردية الحداثية التي تعتبر أنّ الرسم يبلغ ذروته في اللوحات البيضاء بالكامل، ولكنّه قد تفطّن إلى أنّ روبرت رايمان كان أنتج ذلك من قبلُ، وأنّ القصّة انتهت، ما يحرّره بحيث يلتزم ببرنامجٍ لم يعد له أيّ مكانٍ في الحداثوية، وهو ـ كما يقول ـ أن «ندمج السود في تاريخ الفن». إنّني أخمّن أنّ البطل الحقيقي للفنّان ما بعد التاريخي كان فيليب غاستون (Phillip Guston) الذي تخلّى عن تجريداته البرّاقة الجميلة حتّى يكرّس نفسه لشكلٍ من التصوير الكاريكاتوري السياسي الذي كان مصدر نشوةٍ بالنسبة إلى بعض

الناس وإن كان خيانةً بالنسبة إلى كثيرٍ غيرهم. ثمة طريقةٌ لقراءة هذه السردية، هي أنّه فجأةً، لم يعد يبدو مهمًّا للفنّانين أن يعملوا تحت رعاية سرديةٍ أتاحت في أحسن الحالات تزايدًا شديد الضآلة في التطوّر برعايتها. ولنتذكّر التصريح الهيغلي القوي بصدد نهاية الفن، فلا يقتصر الأمر على أنّ «الفنّ، إذا ما نظرنا إليه في رسالته الأسمى، يبقى بالنسبة إلينا 'شيئًا' من الماضي»، بل إنّه «قد فقد بالنسبة إلينا حقيقته الأصيلة وحياته، ونُقِل بالأحرى إلى **أفكارنا** عوض أن يحافظ على ضرورته السابقة في الواقع». لقد قال هيغل، وكان على صواب، إنّ الفن «دعانا إلى التأمّل الفكري»، ولا سيّما حول طبيعته الخاصة، سواءٌ أكان هذا التأمّل على شكل الفن النموذجي في دوره الذي يحيل إلى ذاته، أم كان على شكل فلسفةٍ راهنة. إنّ فنّاني أواخر الستينيات والسبعينيات شعروا، وقد بلغوا هذه النقطة، بأنّ الأوان قد آن لا للعودة إلى أساليب أكل عليها الدهر وشرب، بل تحديدًا إلى «حقيقةٍ وحياةٍ أصيلتين». وهكذا، أصبحت الرسوم الهزلية وسيلةً متاحةً لكولسكوت، وبات مزيجٌ من الصور الغرافيكية الرفيعة والشعر وسيلةً لدى جيني هولتسر، ووجدت سيندي شيرمان في مجموعة المصوّر الفوتوغرافي وهو يعمل مجموعةً من التداعيات، ثريةً كفايةً في دورها كلقطاتٍ ثابتة في فيلمٍ لتفيد كنقطة ارتكازٍ لطرحِ أعمق الأسئلة عما يعنيه أن تكون امرأةً في أميركا في أواخر القرن العشرين. ولا وجود لأيّ علاقةٍ بين هذه التوجّهات والاعتبار التفكيكي. لكنّها بالأحرى ذات علاقةٍ بالتعدّدية البنيوية التي تطبع نهاية الفن ـ هي أشبه ببرج بابل للنقاشات الفنية غير المتقاطعة.

إنّ تصوري الخاصّ لنهايةٍ ما يقترح أنّ التمايز الملحوظ في ما يخصّ النشاط الفني عبر كامل القطاع هو الذي وفّر الدليل على نهاية سردية غرينبرغ، وأنّ الفن كان قد دخل ما يمكن أن يسميه المرء مرحلة ما بعد السردية. لقد أصبح التمايز مستبطنًا في الأعمال الفنية التي أمكنها كذلك أن تتضمّن الرسم. وحيث يرى كريمب دليلًا على «موت الرسم» لدى رسّامين يسمحون لأعمالهم بأن «تصاب بعدوى التصوير الفوتوغرافي»، فإنّني أرى عوضًا عن ذلك نهاية حصرية الرسم الخالص باعتباره آليّة لتاريخ الفن. ويتّخذ عمل رايمان معنًى مختلفًا جدًّا، يعتمد على ما إذا كان المرء يراه بمثابة المرحلة الأخيرة من السردية الحداثية التي يكون الرسم فيها في نهاية المطاف بمثابة حامل الراية، أو شكلٍ من الأشكال التي بدأ الرسم يتّخذها في عصر ما بعد السردية، عندما لم يكن ما يناظره لوحات أو ما شابه، بل عروضَ أداءٍ وتركيبات وبطبيعة الحال صورًا فوتوغرافية وأعمالًا أرضية وموانئ جوية وأعمالًا من الألياف وبنًى مفاهيميةً لكلّ خطٍّ ولكلّ نظام. إنّ حقبة ما بعد السردية توفّر تنوّعًا عظيمًا من الخيارات الفنية ولا تمنع بأيّ حالٍ من الأحوال أيّ فنّانٍ من اختيار ما يشاء منها بمقدار ما يحلو له.

في هذا التمايز الودود والمرن، هنالك بطبيعة الحال مكانٌ للرسم، وحتى للرسم التجريدي أو الأحادي اللون. القول إنّ الرسم مات، بالنبرة الرؤيوية التي تسم التفكيكية، حتّى إذا كانت هذه النبرة خفيفة، لا يكون للطعن بالحداثوية بمقدار ما يكون لقبول سرديتها المطّردة

والتطوّرية، كما أنّه يعني بالفعل أنّه منذ أن انتهت تلك السردية، لم يعد هنالك أيّ شيءٍ ليكون عليه الرسم ـ كما لو أنّه لم يعد يستطيع أن يكون موجودًا حقًّا إلّا إذا دخل ضمن سرديةٍ ما. ولكن مثلما بيّن فيليب غاستون، فإنّ الرسم، وقد حُرّر من الحداثوية، يملك من الوظائف ويمكنه أن يدخل ضمن كثيرٍ من الأساليب بمقدار ما توجد غاياتٌ يمكن تخيّلها ليحقّقها الرسم، بما في ذلك، بالنسبة إلى أولئك الذين يهتمّون به، مجرّد صنع أشياء جميلةٍ أو صنع أشياء تسحب الخيوط المخفّفة من الجماليات المادية، بطريقة روبرت رايمان على سبيل المثال.



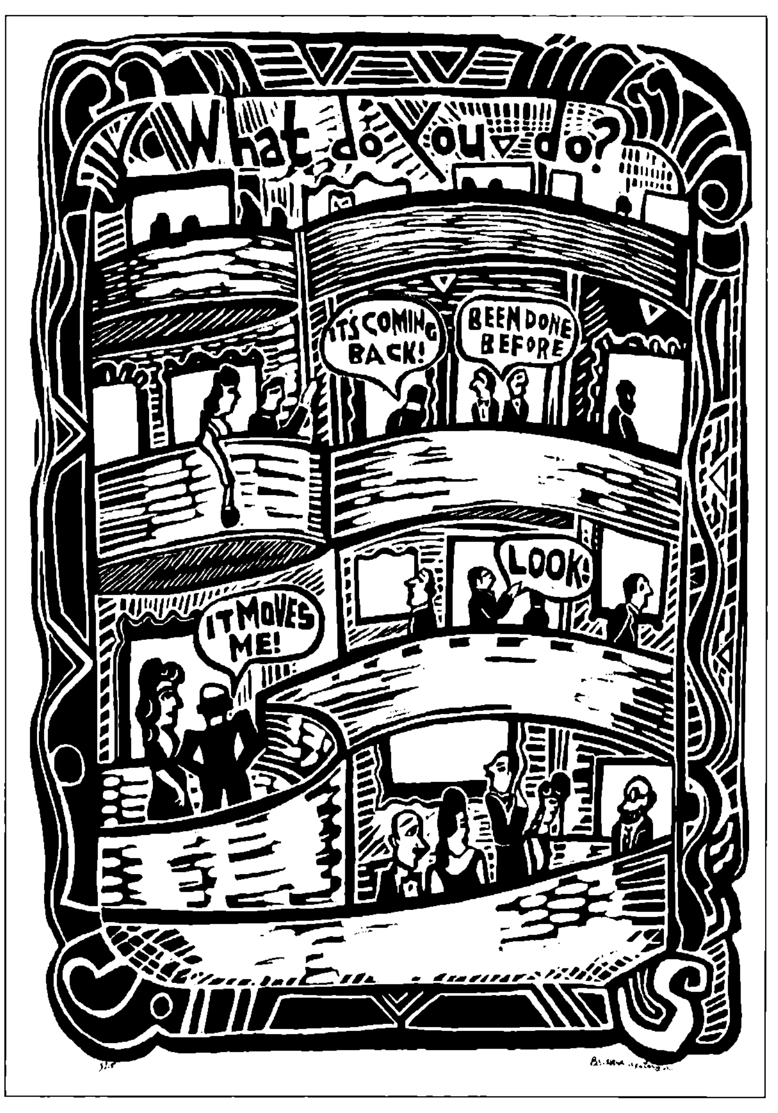
لقطة ثابتة بلا عنوان (1978) لسيندي شيرمان. بالإذن من الفنّانة ومن: (METRO PICTURES, NEW YORK).

في سردية الحداثوية، كان التجريد معنى التاريخ، ويُعتبر بمثابة مسار: كان ضرورةً. أمّا في الفن ما بعد التاريخي، فليس أكثر من إمكان، من شيءٍ يستطيع المرء إنجازه إذا ما حرص على ذلك. لهذا السبب، يمكنك أن تطعّم اللوحات التجريدية، وحتّى لوحات الخطوط، بالمعاني الأخلاقية والشخصية الأكثر عمقًا، إذا ما كان اسمك شون سكالي. ويمكن أيضًا، حتّى إذا كان المرء تجريديًّا، وضعُ مرجعياتٍ داخليةٍ وتلميحاتٍ إلى أوقاتٍ بعيدةٍ من تاريخ الفن - إلى الرسم الباروكي والرسم التكلّفي على سبيل المثال، إذا ما كان اسمه ديفيد ريد. ويستطيع ريد أن يستعمل الفضاء الإيهامي على رغم أنّه ليس واقعيًّا، كما يستطيع سكالي أن يستعمل الفضاء الواقعي على رغم أنّه ليس نحّاتًا. وأخيرًا، مثلما ناقشت ذلك في التصدير، استعمل ريد شكل التركيب كي يوضح للجمهور العلاقة التي يأمل في أنّهم سيعتمدونها تجاه أعماله. لا يعتبر أيٌّ من هذين الفنّانين النقاءَ الجمالي مثلًا أعلى وجيهًا. لكنّ هذا النقاء يمكن أن يكون مثلًا أعلى وجيهًا بالنسبة إلى روبرت مانغولد، الذي يعتبر السطح والشكل مبحثين يكادان يكونان كافيين لترسيخه بوصفه ما يمكن أن يسميه المرء، بقليلٍ من اللعب، حداثيًّا محدَثًا (neomodernist). ولكن يوجد في أعماله مقدارٌ من الذكاء ومن قلب الهندسة بحيث إنّ الحوادث المؤسفة في أشكاله، وهي تطمح إلى أن تكون خالصة، تكوّن في مسردها النادر من الإمكانات شيئًا تراجيديًّا وكوميديًّا في الوقت عينه. إنّ دائرةً مرسومةً لا يبلغ محيطها تمامًا النقطة التي انطلق منها تمثّل فشلًا تراجيديًّا وفق ما تسمح به الدائرية، ولكنّه كذلك

كوميدي بمقدار ما يمكن أن نتوقّع من الدوائر، وهي ليست ما يرشّحه المرء عادةً لوضع المهرج. وأنا لا أتوقّع من أيٍّ من هؤلاء الرسّامين الرائعين أن «ينقذنا»، مثلما توقّع غرينبرغ من أوليتسكي أن يفعل، ولكنّ ذلك الحكم ليس حكمًا على النوعية المقارنة، فهو ينتُج من واقع أنّنا لسنا في المأزق الذي افترض غرينبرغ أنّنا واقعون فيه والذي يكون الإنقاذ التاريخي مطلوبًا فيه.

إنّ عالم الفن التعدّدي يدعو إلى نقدٍ فني تعدّدي، ما يعني في نظري نقدًا غير تابعٍ لسرديةٍ تاريخيةٍ إقصائية، نقدًا يقبل كلّ عملٍ وفق تصوّره لذاته، من حيث أسبابه ومعانيه ومرجعياته، وكيفية تجسّدها ماديًّا وكيف ينبغي أن تكون حتى تُفهم. إنّني أودّ الآن، وعلى التضادّ مع خلفية فشلٍ لافتٍ في تفكيري الشخصي، أن أحاول إظهار كيف ينبغي أن يتناول الخطاب النقدي الفن، حتّى عندما يتّسم بالمظاهر الأقلّ إلزامًا. سأتناول الرسم الأحادي اللون الذي يُعتبر في زمننا على نحوٍ خاطئ بمثابة نهاية الرسم. وبعد ذلك سأعود إلى المتحف باعتباره مؤسّسةً ملعونةً سياسيًّا.





العرض الأحادي اللون (*The Monochrome Show*) (1995) لباربرا ويستمان.

بالإذن من الفنانة.

الفصل التاسع

المتحف التاريخي للفن الأحادي اللون

في أواخر عام 1993، انعقدت ندوةٌ عن أعمال روبرت رايمان في متحف الفن الحديث بالتزامن مع معرضٍ استعادي لذلك الرسّام المتفرّد على نحوٍ راسخٍ برسم مربّعاتٍ بيضاء بصورةٍ رئيسية. وكان روبرت ستور (Robert Storr) الذي نظّم المعرض وأدار النقاش قد أعطى الندوة عنوان «الرسم التجريدي: نهاية أم بداية؟». وكانت نقطة انطلاقه على وجه التحديد ذلك الموقف وبالفعل الكلمات عينها التي نظّمتُ حولها الفصل السابق: وجهة نظر دوغلاس كريمب بأنّ الرسم قد مات وبأنّ عملًا مثل عمل رايمان، بمربّعاته البيضاء ذات النمط البدائي، يمكن أن تُتّخَذ دليلًا على الاستنفاد الداخلي للرسم. لكنّ الدليل ليس أمرًا تتطلّبه أطروحة استنفاد الرسم، لأنّ المرء بإمكانه دائمًا أن يجد أسبابًا ليعلن زوال الرسم. كانت أليس نيل (Alice Neel) رسّامةً تصويريةً صارمة، وكان عملها حافلًا بالتذييل والمشاعر، ولكن في عام 1933، كما تتذكّر، أتى إلى مرسمها فيليب راف (Philip Rahv) وصديقه ليونيل فيلبس (Lionel Phelps)، و«كلاهما متطرّفان»، وقالا: «‹لقد انتهت صورة الحامل›. و‹لماذا ترسمين شخصًا واحدًا فحسب؟›، فقلت: ‹ألا تعرفان أنّه عالمٌ صغير، لأنّ جمع واحدٍ وواحدٍ يساوي حشدًا›. لكنّهما واصلا القول:

«إنّ سيكويروس (Siqueros) يرسم على الجدران بأصبغة الديكو»، لكنّني قلت: «لم نصل إلى ذلك، أصبغة الديكو على الجدران!»»[144]. وُجد الرسم الأحادي اللون، وحتّى بالأبيض - أو على الأقل الأبيض على لوحةٍ بيضاء - في عام 1933، على رغم أنّه بالكاد كان معروفًا واعتُبر في أفضل الأحوال نوعًا من المزاح. لكنّ اليسار وجد سببًا كافيًا لإعلان موت الرسم حتّى مع فنّانةٍ تعبيريةٍ مثل نيل، ولو لمجرّد أنّها استخدمت الأصبغة الزيتية بدلًا من أصبغة الديكو، والقماش عوضًا عن الجدران، ورسمت أفرادًا عوضًا عن الحشود. من حينٍ إلى آخر، يعلن شخصٌ ما موت الرسم، كيفما أمكن أن يبدو عليه الرسم نفسه. إنّ كتاب **ساتيريكون** (*Satyricon*) لبيترونيوس (Petronius)، على سبيل المثال، يتضمّن مقطعًا يرثي فيه الراوي انحطاط عصره الذي فيه «ماتت الفنون الجميلة، و[فن] الرسم... لم يترك أثره وراءه»، وهو ما يعزوه المؤلّف إلى حبّ المال. أرى أنّ الزعم هو أنّ تنمية فن الرسم كانت لمصلحته، لكنّ الأمر لم يعد كذلك، وأنّ السعي وراء «المال» قد أغرق تطوير التقنية، بحيث إنّ الفنانين قد «نسوا كيف» يرسمون صورًا ذات قيمة: «لا يوجد ما هو مفاجئٌ في انحطاط الرسم، عندما بات جميع الآلهة والبشر يظنّون أنّ سبيكةً من الذهب هي أجمل من أيّ شيءٍ صنعه أولئك الإغريق المجانين، أبيليس (Apeles) وفيدياس (Phidias)»[145]. هذا في القرن الثاني للميلاد!

---

(144) Patricia Hills, *Alice Neel* (New York: Abrams, 1983), 53.

(145) Petronius, *The Satyricon*, trans. William Arrowsmith (New York: New American Library, 1983), 205.

أمّا زعمي عن نهاية الفن، فينبغي أن يميَّز بشكلٍ صارمٍ عن مزاعم تتعلّق بموت الرسم. في الواقع، كان الرسم بعد نهاية الفن مفعمًا بحيويةٍ شديدة، لكنّني لا أبالي بأيّ حالٍ من الأحوال بالإعلان عن زواله على أساس اللوحات الأحادية اللون، ما لم أقبل، كما فعل كريمب بوضوح، بالسردية الحداثية التي يكافح الفن وفقًا لها بصورةٍ مطّردة لتحقيق هويته بأساسه المادي الخاصّ به، ويمكن بالتالي أن يُقدّر المربّع الأبيض الأحادي اللون من ناحية طرحه اللون، ومن ناحية الشكل بخلاف شكله، ومن ناحية أشكالٍ غير الشكل البسيط للمربّع المثالي. وبالتالي، يبدو أنّ المربع الأبيض سيكون مؤشّرًا إلى نهاية الخط، تاركًا الرسم من دون أيّ مكانٍ آخر يمضي إليه، ومن دون أيّ شيءٍ يفعله. وعلى أيّ حال، قدّم ستور موجز أعمال الندوة بمعارضة وجهة نظر رايمان لوجهات نظر كريمب وكثيرٍ من المنظّرين المرموقين الآخرين: « انطلاقًا من موقعه الموائم، يرى أنّ الرسم بشكلٍ عام والرسم التجريدي بشكلٍ خاصّ ـ أو ما تفضّل تسميته بالواقعية ـ هما شكلان حيويان وجديدان نسبيًّا». ومن هنا كان السؤال في عنوان الندوة: نهاية أم بداية؟

من المدهش أنّ المواجهة عينها تقريبًا قد حدثت على ما يبدو مع أوّل ظهورٍ للرسم الأحادي اللون الجدّي في قرننا. فعندما عُرضت لوحة **المربع الأسود** (*Black Square*) لماليفيتش لأوّل مرّةٍ في المعرض الكبير 0-10 في بتروغراد (Petrograd) من كانون الأول/ ديسمبر 1915 إلى كانون الثاني/ يناير 1916، معلّقةً بشكلٍ مائلٍ فوق ركن قاعةٍ وقرب السقف في الوضعية التقليدية للأيقونة الروسية، كان

ارتباطها بالموت أمرًا لا يقاوم بالنسبة إلى النقّاد الذين كتب أحدهم: «إنّ جثمان فن الرسم، فن الطبيعة مضافة إليه مساحيق التجميل، قد وُضع في تابوته موسومًا **بالمربع الأسود**»[146]. ولقد عرّف كاتبٌ آخر **المربّع الأسود** بأنّه إضفاء طابع الشعار على «عبادة الخواء، والظلمة، والعدم». أمّا ماليفيتش، فقد رآه، بما يكفي من الطبيعية، بدايةً: «فرح الأشياء الجديدة، فنٌ جديد، فضاءاتٌ حديثة الاكتشاف تتفتّح زهرةً». بطبيعة الحال، لم يقصد بالضرورة أنّ اللوحة ذاتها كانت العمل الفني الأوّل في سلسلةٍ جديدةٍ بالكامل. لقد رآها في الواقع بمثابة امّحاء، رمزٍ لطمس فن الماضي، وبالتالي انقطاعٍ في سردية الفن. وهو يقارنها في لحظةٍ ما بالطوفان التوراتي. وصل ذلك النوع من الانقطاع بشكلٍ طبيعي إلى الطليعية في تاريخها المبكر ـ كان جزءًا من بلاغة عرض آرموري باعتماده علم الثورة الأميركية رمزًا له. إذًا، كانت لوحة **المربّع الأسود** نهايةً حقًّا، على رغم أنّها لم تكن نهاية الرسم، على الأقل بالنسبة إلى ماليفيتش: لقد أفسحت الطريق بالأحرى للنزعة التفوّقية (Suprematism) ولفتح عوالم جديدة.

إنّ سمة الانطوائية في عالم الفن في أواخر القرن العشرين هي التي حتّمت على ستور أن يرى في مربّعات رايمان البيضاء بداية تاريخ جديدٍ تنتمي إليه. أفترض أنّ الأوان كان قد فات آنذاك لاقتراح أنّنا نحتاج إلى التحرّر من فن الماضي. فقد تناقلت الطليعية بحلول عام 1993 سلسلةً طويلةً من رموزٍ كانت ذات يومٍ ثوريةً، مثل شبح مارلي

(146) Larissa A. Zhadova, *Malevich: Supermatism and Revolution in Russian Art, 1910-1930* (London: Thomas and Hudson, 1982), 43.

(Marley) في «ترنيمة عيد الميلاد» (A Christmas Carol) لديكنز (Dickens). لقد أراد ستور، في النهاية، أن يعرف «ما الذي يقترحه عمل رايمان من ناحية الإمكانات التصويرية التي لم تختبَر؟» أفترض أنّ السؤال يمكن أن يؤوّل بحيث يعني: هل يمكننا أن نتخيّل سرديةً للفن التجريدي، وهو حديثٌ نسبيًّا، تكون ثريةً بمقدار ما تبيَّن ثراء سردية الفن الإيهامي؟ وبالتأكيد، لم يكن بإمكان أيّ شخصٍ في زمن جوتّو أن يتخيّل تقدّمًا من النوع الذي سلكه الرسم والذي بلغ الذروة بأعمال رافاييل وليوناردو، ناهيك بالإنجازات الإيهامية المدهشة للرسم الأكاديمي الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر، والأثر المترتّب على موقف رايمان هو أنّنا، في تاريخ الرسم التجريدي، نجد أنفسنا تقريبًا في وضعيةٍ توازي وضعية معاصري جوتّو. هل نستطيع فعلًا أن نتخيّلَ أنّ بإمكان الرسم التجريدي أن يستسلم للدوافع الداخلية لتاريخٍ تطوّري مطّرد؟ هل يُعقل أنّه سيكون هنالك، بعد ثلاثة قرونٍ مثلًا، فنّانٌ تجريدي يبزّ عمله عمل رايمان مثلما كان عمل رافاييل يبزّ عمل جوتّو؟ إنّه اختبار شاقٌّ للمخيّلة، لكن يصعب بالتأكيد حُسبان عمل رايمان، مهما كان تقديرنا إياه، بدايةً على الأقلّ بالمعنى الذي كان فيه جوتّو بدايةً في سردية فازاري العظيمة. إذًا، لا يبدو أيٌّ من هذين التمايزين ملائمًا تمامًا. وأن تكون هذه هي النهاية أمرٌ غير ملائمٍ إلّا إذا قبلنا السردية الحداثية، وأن تكون هذه بدايةً أمرٌ ملائمٌ فحسب ضدّ سرديةٍ أخرى يكون أحد أهداف نظرية «نهاية الفن» هو التشكيك بها. وبالطبع، بإمكانها أن تكون بدايةً، بروحيّة ماليفيتش، لا بمعنى أوّل عضوٍ، بل بمعنى صفحةٍ بيضاء، سجلٍّ ناصع، رمز مستقبلٍ

قد يتّخذ فيه الرسم التجريدي مكانًا ولكن ليس ضد إلزامات طرح السردية الحداثية وإقصائها. يمكنها أن تكون، إذا جاز التعبير، راية مستقبلٍ مفتوح. ستكون تلك طريقةً لنتسلّل بين قرني التمايز، بحيث لا نتعامل مع لوحة المربّع الأبيض باعتبارها بدايةً أو نهاية، بل باعتبارها تجسيدًا لمعنًى مماثلٍ للمعنى الذي جسّدته لوحة **المربع الأسود**. لكن على القراءتين حينئذٍ أن ترفضا اقتراح الخواء الذي يتبادر بصورةٍ طبيعية إلى الذهن عندما يتأمّل المرء هذا النوع من الفن. إنّ المربع الأحادي اللون ذو دلالةٍ كثيفة. أو أنّ خواءه حقيقةٌ شكليةٌ أقلّ ممّا هي مجاز ـ الخواء الذي يخلّفه الطوفان، وخواء الصفحة البيضاء.

لستُ متأكّدًا، من منظور وجهة نظر نقد الفن، من أنّ قراءة السجلّ الناصع ملائمةٌ حقًّا لعمل رايمان الذي يأتي في نهاية المطاف حديثًا نسبيًّا في سلسلة لوحاتٍ بيضاء تبدأ بماليفيتش ويتابعها روبـرت روشنبرغ في عملٍ أنجزه في كلّية بلاك ماونتن (Black Mountain College) وكان له تأثيرٌ هائلٌ في جون كايج (John Cage) ومن خلاله، في حساسية الطليعية. لقد بدأ رايمان الرسم في لحظةٍ ما، حين كان يعتزم امتهان موسيقى الجاز، لمجرّد معرفة كيف سيكون الأمـر[147]، ومن المثير للاهتمام إن لم يكن للفائدة أن نلاحظ أنّ لوحاته الأولى، على رغم أنّها أحادية اللون، لم تكن بيضاء، بل كانت، وعلى نحوٍ غريبٍ، برتقاليةً أو خضراء ـ لم تكن حتى ألوانًا أساسية، كما قد يتخيّل المرء أنّه سيستخدمها، إذا كان

---

(147) Robert Storr, *Robert Ryman* (New York: Museum of Modern Art, 1993), 12.

علينا التفكير بتقشّف الأبيض الذي يُعْتمدُ باعتباره مجازًا للنقاء. لقد سمحت حركة دي ستايل (De Stijl) لنفسها بثلاثة ألوان فحسب - الأحمر والأصفر والأزرق - وبثلاثة «لا ألوان» - الأبيض والرمادي والأسود. ولهذه الألوان صدًى ميتافيزيقيٌّ معيّن: الألوان هي الألوان الأساسية، واللاألوان تحدّد نهاية مخروط اللون والنقاط الوسطى في محوره. لكنّ البرتقالي والأخضر، لمن لهم مثل هذا التوجّه، هما مجرّد درجاتٍ لونيةٍ ثانوية، مريبةٍ بالنسبة إلى الطهراني مثلما كانت الخطوط المائلة مريبةً بالنسبة إلى موندريان الذي ازدرى فان دوشبرغ (van Doesberg) لانغماسه فيها. إذًا، نستطيع القول إنّه مهما كانت الأسباب وراء تحوّل رايمان إلى الأبيض، فقد كانت شبيهةً بتلك التي اعتمدها لاستعمال البرتقالي والأخضر، ومن دون أيّ تضمينٍ كونيٍّ ميتافيزيقي. وعندما نفّذت جينيفر بارتليت (Jennifer Bartlett) لوحاتها ذات النقاط في الستينيات، فقد رتّبتها مثل نقاطٍ ديكارتيةٍ على شبكة، واستعملت (ظلال أصبغة الديكو!) الأسود والأبيض والألوان الأساسية فحسب مثلما تأتي من القوارير الصغيرة للمينا المزجّج من شركة تستور (Testor)، المستخدمة في طلاء النماذج. لكنّها صارحت لاحقًا كاتب سيرتها الذاتية كالفن تومكينز (Calvin Tomkins) بأنّ: «مجرّد استخدامي الألوان الأساسية يصيبني بالتوتر. شعرت بحاجة إلى الأخضر! ولم أشعر بحاجةٍ إلى البرتقالي أو البنفسجي، لكنّني احتجتُ بالتأكيد إلى الأخضر»[148]. إنّ هذا الإقرار

(148) Calvin Tomkins, *Jennifer Bartlett* (New York: Abbevile Press, 1985), 15.

بالحاجة ينفي فورًا الإيحاءات الأفلاطونية المحدثة للتدرّجات اللونية الأساسية والتدرّجات الهندسية لمحور المخروط، ويوضح أنّنا نتعامل مع دافعٍ وميلٍ ذاتيين. وفي اعتقادي، فإنّ الأخضر والبرتقالي في حالة رايمان يقصيان منذ البداية التضمين بأنّ المربّعات البيضاء ذات علاقةٍ وثيقةٍ ببهاء الأزلية الأبيض. لكنّ ذلك يعني أنّ الأبيض ليس تطوّرًا مطّردًا لعمل رايمان، بل هو بالأحرى انكشافٌ للشخصية. سيكون للوحاته البيضاء تعليلٌ مختلفٌ جدًّا ومعنًى مختلفٌ جدًّا عن لوحات ماليفيتش، على سبيل المثال، وستكون معانيها أقلّ تفاصحًا بطريقةٍ ما، ممّا يوحي به مجاز السجلّ الناصع. ولاكتشاف هذا المعنى، سيكون علينا أن نتفحّص أفكار رايمان ودوافعه عن كثب. أن تكون اللوحات بيضاء ومربّعة فذلك لن يقدّم لنا معلوماتٍ كثيرة: اللوحات الأحادية اللون لا تقدّم دلائل كافيةً على تأويلاتها. لكنّ هذا الأمر ربّما يصحّ دائمًا على الرسم، ولهذا السبب، شئنا أم أبينا، يكون للنقد دورٌ يؤدّيه في فن الرسم لا يكون له بخاصّةٍ في الأدب، على رغم أنّ بعض النزعات الحديثة العهد في النظرية الأدبية تنحو إلى معالجة النصوص كما لو أنّها لوحاتٌ، بحيث يشعر المرء بأنّ مجرّد القدرة على القراءة سيكون نفعها في الحالة الأولى ضئيلًا بمقدار ما سيكون نفع القدرة على النظر في الحالة الثانية!

أودّ الآن أن أتناول الرسم الأحادي اللون، ومن خلاله مسألة «موت الرسم»، ولكن بشكلٍ غير مباشر. وأودّ أن أضع نوعًا من المصفوفة لنقاشي الذي سيبيّن الصعوبة، وهي في النهاية صعوبةٌ فلسفية، في إصدار الأحكام حول البدايات والنهايات. إنّ أحادية

اللون وسيلةٌ جيّدةٌ لتيسير هذا النقاش، لأنّها ستبدو لأوّل وهلةٍ وكأنّها لا تعرض إلّا القليل للتحدّث عنه. دُعيت في عام 1992 لإلقاء محاضرةٍ عن الرسم الأحادي اللون في كلّية مور للفن والتصميم (Moore College of Art and Design) بمناسبة معرض فيلادلفيا لرسّامي اللوحات الأحادية اللون الذين وجد المشرف المقدام ريتشارد تورسيا (Richard Torcia) ثلاثةً وعشرين منهم يشتغلون في ما أدهشهم بوضوح باعتباره طريقةً متجاوبةً جدًّا مع هذا الأسلوب المشؤوم ظاهريًّا. ألم يسمعوا بموت الرسم؟ إنّ عالم الفن مكانٌ تنتقل فيه أخبارٌ من هذا النوع بسرعةٍ كبيرة. لقد شعروا بأنّ هنالك دائمًا المزيد ليُقال بواسطة اللوحات الأحادية اللون، وكانوا، مثلما أريد أن أبيّن، على صوابٍ بهذا الصدد. لكن سأدرج ملاحظاتي في أداةٍ بدت لي واعدةً للغاية في وقتٍ من الأوقات ولكنّها تسوّق النوع الخاطئ من الأسباب للاعتقاد بأنّها صائبة. إنّها **مصفوفة الأسلوب** (style matrix) كما سمّيتها في عام 1964 عندما عرضتها في نصٍ لعلّه أشدّ نصوصي تأثيرًا، وهو «عالم الفن»[149]. ولنبدأ بالنظر في الطابع الأسلوبي لفنّانٍ هو بييرو ديلّا فرانتشيسكا قد يفترض المرء بحذرٍ شديد، بلغة المُحاضِر، للوهلة الأولى وجود «تقاربٍ» بينه وبين رايمان.

قد نعزّز ادّعاء التقارب إذا جعلنا انشغال بييرو الرئيسي بالهندسة وحقيقة أنّه كتب رسالةً شهيرةً عن المنظور، **في منظور اللوحة**

---

(149) Arthur C. Danto, «The Art World,» *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964), 580-581.

(*De prospectiva pingendi*)، أمرين مركزيين، وإذا اعتبرنا نموذج المربّع الأبيض لدى رايمان تجلّيًا، يخالف الواقع، لوجود نزعاتٍ أفلاطونيةٍ لديه. في الواقع، لدى رايمان، موسيقيّ الجاز، تقاربٌ أوضح مع جون آشبيري (John Ashbery) ممّا لديه مع راينهارت أو ماليفيتش أو موندريان الذين كانت جماليتهم متقشّفةً نوعًا ما أحيانًا. لكنّ جزءًا ممّا أسعى إليه هو خطر تأسيس إسناد أسلوبٍ على ما تراه العين مباشرةً، وبخاصّةٍ في الرسم الأحادي اللون، حيث يحتاج المرء إلى أكثر بكثيرٍ من المعطيات البصرية ليمضي قُدُمًا.

التوصيف الذي يجول في خاطري يأتي من متذوّق الجمال التنبُّئي أدريان ستوكس (Adrian Stokes)، في مقالته المعنونة «الفن والعلم» (Art and Science)[150] والتي يصعب فصلها عن الكاتالوغ الذي ينبذه، تواضعًا، باعتباره «آلية» تفاصيل متتاليةٍ توضّح الأسلوب الذي يصرّ على وجوده «في الفن البصري وحده ومن ثمّ فحسب في الفن البصري المندمج بالعمارة في معنى الشكل، تواصلٌ جمالي قد يكون صريحًا ومباشرًا إلى حدّ دحض كلّ رأيٍ لاحق». يكون «التواصل» في العمل أكثر ممّا هو بين العمل والمشاهِد الذي يلتقطه على رغم ذلك «على نحوٍ صريحٍ ومباشر». أعتقد أنّ هذه هي النوعية التي يشير إليها ستوكس بأنها فن القرن الخامس عشر (كواتروتشينتو)، وهي «تجلّي الفكر والشعور». إنّها، كما يزعم، موجودةٌ عند سيزان

(150) Adrian Stokes, *Art and Science: A Study of Alberti, Piero della Francesca, and Giorgione* (New York: Book Collectors Society, 1949), 112.

(«إنّها مُنجَز فن سيزان»). لكنّها «استمرّت أيضًا في فن ما بعد النهضة، وقد ‹جدّدها› فيرمير وشاردان (Chardin) وبالطبع سيزان»، إذا ما تحدّثنا عن الرسم وحده (إنّها نوعيةٌ، كما يصرّ ستوكس، توجد «كذلك في التصوير والنحت، وبالأخصّ في المعمار»). يسعى الشاعر والناقد بيل بيركسون (Bill Berkson) جاهدًا، في مقالته عن بييرو في ذكراه السنوية لمجلّة آرت إن أميركا (*Art in America*) [الفن في أميركا]، لتوسيع القائمة قائلًا:

> بعد سيزان، عندما ازدادت شهرة بييرو، كان الفروع في أكثر الأحيان 'معلّمين صغارًا' مثل موراندي ومتطفّلين غريبين مثل بالتوس (Balthus). ولقد كان الإرث ملائمًا كذلك لذوق مختلف الكلاسيكيين المحدثين المعادين للحداثة. (في أميركا بدءًا من تسعينيات القرن التاسع عشر، أصبح هذا الإرث مركزيًّا لموروث الرسوم الجدارية في أكاديمية الفنون الجميلة والذي يعود لبوفي دو شافان (Puvis de Chavannes)... وبعد ذلك، يسعى المرء، مثل لونغي، لإيجاد مماثلاتٍ وإضافاتٍ في الفن القديم وكذلك في التجريد الحديث، ولدى أولئك المعاصرين القلائل - المتنوّعين جدًّا من أمثال أليكس كاتس (Alex Katz) وسول لُويت (Sol Lewitt)، بالنسبة إلى الممارسين الأحدث[151].

لنلاحظ أنّنا لا نتحدّث عن «تأثير»، «فسيزان وحده، من بين الرسّامين المتأخّرين، استطاع الاطّلاع حتّى على نسخٍ طبق الأصل من أعمال بييرو»، كما يقول بيركسون وهو يقصد بـ «المتأخّرين»

---

(151) Bill Berkson, «What Piero Knew,» *Art in America* 81, no. 12 (December 1993), 117.

قُدْوتَي ستوكس، فيرمير وشاردان. يفتقر مؤرّخو الفن إلى سلاسل التأثير عندما يستحضرون درجات التقارب، لكن لدينا، كما أعتقد، فكرةٌ كافيةٌ عن النوعية التي يكافح ستوكس للنيل منها، ولدينا ما يكفي من الأمثلة عنها لنتمكّن من التعرّف إلى النوعية عند آخرين.

سأشير، مثلما يفعل الفلاسفة، إلى النوعية بحرف Q، وليس مهمًّا على وجه الخصوص لغاياتي أن تُعرّف بيسرٍ طالما أنّ التعرّف إليها يسير، مثلما أعتقد أنّه كذلك بالفعل. وهذا ما أعتبر أنّ ستوكس يقصده حينما يقول إنّها «صريحةٌ ومباشرة» (خلافًا لما هو مثلًا ضمني وتوسّطي بالاستدلال). كثيرٌ من النوعيات الجمالية، وربّما كلّها، هي من هذا النوع. إنّها ليست **محكومةً بشروط**، كما كتب فرانك سيبلي (Frank Sibley) منذ سنواتٍ عديدةٍ في مقالته الشهيرة عن جدارة «المفاهيم الجمالية» (Aesthetic Concepts)[152]. لقد قصد أنّ المرء لا يستطيع - سواءٌ أكان لا يستطيع من حيث المبدأ أم لا يستطيع بسهولة فحسب - أن يخصّص شروطًا لازمةً وكافيةً للمحمولات الجمالية. وهكذا، فإنّ هذه المحمولات تبدو في الوقت عينه معقّدةً وغير قابلة للتعريف، وهذا أمرٌ فيه بعض المفارقة، بما أنّ تعقيدها يوحي بوجوب العثور على تلك التعريفات من حيث المبدأ. ومهما كان الحال بالنسبة إلى التعريف، فما يواسي هو أنّ أيًا منا، حالما نصبح على درايةٍ ببييرو وشاردان وفيرمير وسيزان الناضج، يستطيع بيسرٍ أن يميّز الأعمال Q عن ~Q [نفي أو نقيض Q]، مع بعض المشكلات

(152) Frank Sibley, «Aesthetic Concepts,» *Philosophical Review* (1949), 421-450.

بطبيعة الحال عند الخطّ الفاصل. يصعب أن نتخيّل لوحةً باروكيةً تتّسم بـ Q، ويتعذّر افتراض أنّ أيّ شخصٍ سيجد السمة Q عند دي كونينغ أو بولوك. ومن المؤكّد أنّ سانرايدم (Sanraedem) سيكون مؤهَّلًا، خلافًا لرمبرانت (Rembrandt). وربّما نتردّد بصدد موديلياني (Modigliani). إحدى نزواتي المفضّلة هي تدريب الحمائم على شرائح ضوئيةٍ لبيرو وشاردان وفيرمير، وبعد ذلك عرض مجموعة شرائح عليها حيث تكافأ لتمييزها الصحيح بين Q و~Q. من الواضح عدم وجود علاقةٍ لاشتقاق الاسم من Q بالجودة أو العظَمة، ولا حتّى إذا أمكن إثبات أنّ بيرو عظيمٌ لأنّه يتّسم بـQ . الأمر المهمّ حقًّا هو أنّ الصفات الأسلوبية السلبية هي إيجابيةٌ جماليًّا، ونستطيع منحها، على حساب شيءٍ من الوضوح، أسماء إيجابية، مثلما يميّز فولفلين الخلّابَ، أو التصويري، من الخطّي، وما شابه. الثمن هو أنّ هنالك حالاتٌ يستحيل فيها القول إنّ عملًا ما خلّاب، ويستحيل على حدٍّ سواء القول إنّه خطّي، وبعض لوحات رايمان أمثلةٌ في هذا السياق. لكنّها مسألة منطقٍ أنّ العمل إذا لم يكن Q، فهو ~Q. هنالك ثمنٌ إضافي أيضًا. إذ إنّنا نستطيع مع الصفات الأسلوبية السلبية أن نشكّل مصفوفاتٍ بسيطة، في حين أنّنا عندما لا نستخدم إلّا «الأضداد»، مثل «مفتوح» و«مغلق»، أو «هندسي الشكل»، و«أحيائي الشكل»، فسنخسر هذا الإمكان.

واسمحوا لي بالتوضيح. لننظر مرّةً أخرى في المفهوم الأسلوبي المعقّد نوعًا ما، الذي عرضه ستوكس، وسأواصل تسميته Q، ولننظر بعد ذلك في المحمول الأسلوبي خلّاب، مثلما استعمله فولفلين،

وسأسمّيه P (بما أنّ الكلمة تعني في نهاية المطاف «تصويري» painterly). بهذه الاصطلاحات وضروب نفيها، يمكننا أن نصِف كلّ لوحةٍ موجودة، وإن كان ذلك بطريقةٍ فجّة: بالإمكان أن تكون P وQ، وP و~Q، و~P وQ، وأخيرًا P ~ و~Q. إنّ سيزان من القرن الخامس عشر (كواتروتشينتو) وتصويري، ومونيه (Monet) تصويري لكنّه ليس من القرن الخامس عشر، وبييرو ليس تصويريًا لكنّه من القرن الخامس عشر على صعيد النموذج المعياري، و(لنقُلْ) إنّ مربّع رايمان الأبيض في أواخر ثمانينيات القرن العشرين ليس من القرن الخامس عشر ولا هو تصويري. سأسلّم بأنّنا نستطيع الجدال في بعض الحالات، ولكن لنحجِم عن ذلك: هنالك دائمًا تلك المشكلة مع الاصطلاحات الأسلوبية. المسألة هي أنّنا عندما نضيف اصطلاحاتٍ أسلوبية، نحصل على مصفوفاتٍ أكبر: فإذا كان لدينا عدد *n* من الاصطلاحات، فسنحصل على مصفوفةٍ يبلغ عدد صفوفها 2^n. إذًا، بثلاثة اصطلاحات، ستكون لدينا مصفوفةٌ بثمانية صفوف، وبأربعة اصطلاحاتٍ مصفوفةٌ بستة عشر صفًّا، وهكذا دواليك. ومن الواضح أنّ الأمر سيصبح غير عمليٍّ إلى حدٍّ كبير، لكنّ المهمّ هو أنّه مهما كانت المصفوفة كبيرة، فيمكن وضع كلّ رسمٍ في مكانٍ ما فيها، وأنّه كلّما ازداد عدد الاصطلاحات التي علينا الاشتغال بها، ازدادت دقّة توصيفنا الأسلوبي لكلّ عمل. وبالفعل، فكلّ اصطلاحٍ أسلوبي يعرّف ما يمكن أن نسمّيه درجة تقارب الأعمال، على رغم أنّ كلّ ما نقصده بالتقارب هو أنّ هنالك طابعًا مميّزًا للأسلوب يدخل في أعمدةٍ مختلفة، ولكنّه يوجد في الصفّ عينه من مصفوفة الأسلوب.

لكنّ مفهوم التقارب لا يوضّح شيئًا بالطبع. السؤال المهمّ هو دائمًا لماذا استعمل أيّ فنّانٍ/ فنّانة، الأسلوب الذي استعمله/ استعملته.

إنّ إحدى الفوائد الكبيرة للتفكير بالمحمولات الأسلوبية السلبية هي أنّنا غير ملزمين بالمفهوم الفجّ للأضداد الثنائية التي نجدها لدى كتّابٍ مثل فولفلين الذي توصّل إلى خمسة أزواج. هنالك عددٌ كبير، وتقريبًا غير محدود، من الاصطلاحات الأسلوبية، وفي بعض الأحيان علينا ابتكار اصطلاحاتٍ لأعمالٍ فنّية من نوعٍ لم يوجد في الواقع من قبل. إنّ غرينبرغ، الذي وجد أنّ اصطلاح «التعبيرية التجريدية» خاطئٌ، وأنّ اصطلاح «الرسم بالحركة» (action painting) كريه، أشار إلى الفن الذي تحيل إليه تلك الاصطلاحات باعتباره «الرسم على الطراز النيويوركي» (New York type painting). وعندما شرع صحافيون وآخرون السعي، كدأبهم دومًا، للعثور على أسلاف، كانوا يبحثون عن رسمٍ من الطراز النيويوركي في الماضي، أنجزه فنّانون ربّما لم تطأ أقدامهم نيويورك أبدًا. وفي ذاك الوقت، افترضتُ أنّ «الضدّ الثنائيّ» لـ «رسم الطراز النيويوركي» كان «رسم مدرسة باريس» (School of Paris painting). إنّ فائدة نسَقي تتمثّل في أنّنا لو أردنا إنشاء مصفوفةٍ لـ «رسم مدرسة باريس» كاصطلاحٍ أسلوبي، فبإمكاننا القيام بذلك. ولكن ربّما يكون كافيًا لأهدافٍ معيّنة أن نرسم ببساطةٍ التمييز بين رسم الطراز النيويوركي ونقيضه الذي سيشتمل بالضبط مدرسة فن باريس، وأكثر من ذلك بكثير.

وفي اللحظة التي نعترف فيها بمقدار اتّساع نطاق المحمولات الأسلوبية الممكنة وانتشاره غير المحدود، سنكون أقلّ اهتمامًا

على الأرجح بأنواع القوانين التي بحث عنها فولفلين. ليست هنالك حاجةٌ للإشارة إلى الصعوبات الداخلية في منظومة فولفلين، لكن ثمة ملاحظةٌ جديرةٌ بالذكر: يجادل ماير شابيرو في أنّ «من الصعب أن ندرج في خطاطته الأسلوب المهمّ الذي ظهر بين أوج عصر النهضة والباروك، والمسمّى «التكلّفية»»[153]. ولقد ذكّر غومبريتش في حوارٍ مع ديدييه أريبون (Didier Erebon) بأنّه:

في فيينا آنذاك [أي في الثلاثينيات]، كان السؤال الملحّ هو التكلّفية... حتى ذلك الوقت، وحتّى بالنسبة إلى بيرينسون وفولفلين، كانت التكلّفية حقبةً من الانحطاط والتدهور. ولكن كانت هنالك في فيينا حركةٌ قويّةٌ لردّ الاعتبار إلى الأساليب التي كانت محتقرة... وبمجرد أن قُرّر أنّ التكلّفية أسلوبٌ في حدّ ذاته، تمامًا مثلما كانت في أوج عصر النهضة، كفّ الناس عن تسميتها «النهضة المتأخّرة» وسمّوها التكلّفية[154].

إنّ غومبريتش مفيدٌ على وجه الخصوص بصدد تعامله مع جوليو رومانو (Giulio Romano) بصفته معماريًّا تكلّفي الأسلوب. وهو يجادل في أنّ رومانو اتّبع أسلوبين متمايزين، وكان غومبريتش متأثّرًا في هذا التوصيف بيبكاسو الذي كان أسلوبه كلاسيكيًّا محدثًا و«كذلك ساق التشويه إلى حدّه الأقصى». يجادل غومبريتش في أنّه كان ممكنًا إذًا أن «يمتلك فنّانٌ ما أساليب تعبيرٍ مختلفة»[155]. لكنّ

---

(153) Schapiro, «Style,» 72.

(154) E. H. Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* (London: Thames and Hudson, 1993), 40.

(155) المصدر السابق، 41.

ذلك يستدعي ملاحظتين. أوّلًا، طالما أنّ التكلّفية توطّدت كأسلوبٍ في حدّ ذاته، يمكن أن يبدأ المرء بطريقةٍ إيجابيةٍ في وصف أيّ عددٍ من الأعمال باعتبارها تكلّفيةً، أُنجزت خارج الفترة المعيّنة التي سمّيت على الصعيد التاريخي الفني التكلّفية والتي تبدأ مع كورّيدجو وتمتدّ عبر روسو فيورينتينو (Rosso Fiorentino) وبرونزينو (Bronzino) وبونتورمو (Pontormo) وجوليو رومانو نفسه. وهكذا، بإمكان المرء أن يحدّد بلا تردّدٍ بعض مزخرفي الجصّ الرومانسكيين، وإل غريكو (El Greco)، بل برنكوشي (Brancusi) وموديلياني أيضًا بصفتهم تكلّفيين. لكن ثانيًا، إنّ جزءًا ممّا ساعد في توطيد التكلّفية كمقولةٍ أسلوبيةٍ يأتي من الفن الحداثي، وبخاصّةٍ بيكاسو، الذي سلّط ضوءًا استعاديًّا معيّنًا على أسلوب القرن السابع عشر. إذًا، تتأرجح مصفوفة الأسلوب تاريخيًّا على طول حافّتها الأمامية، من حيث إضافة المحمولات الأسلوبية ـ «الرسم على الطراز النيويوركي»، على سبيل المثال ـ أو من حيث تغيير المحمولات الأقدم بطريقةٍ يصبح فيها ما قد يظهر بأنه طورٌ من النهضة المتأخّرة أسلوبًا في حدّ ذاته. ومن الذي يستطيع أن يعرف مسبقًا ما إذا كانت مقولة التكلّفية نفسها ليست فجّةً للغاية بحيث إنّ تقسيمًا في ضوء مستقبل الأسلوب قد لا يتأثّر في مكانٍ يقع بين كورّيدجو وروسو فيورينتينو؟

يكمن جزءٌ من الاهتمام بمصفوفة الأسلوب في الوضع الذي تضفيه على ما يمكن أن يسميه المرء **الخصائص الكامنة** في اللوحات، خصائص من نوعٍ لن يبصره المشاهدون المعاصرون للرسم، لأنّها تصبح مرئيةً استعاديًّا فحسب، في ضوء التطوّرات الفنية اللاحقة.

كورّيدجو هنا حالةٌ جيّدةٌ مجدّدًا: وجد فيه الأخوان كرّاتشي بعد قرنٍ من الزمن سَلفًا لهم، وبالتالي باروكيًّا مبكّرًا. وبالفعل، فقد أصبح مقدّرًا جدًّا في القرن الثامن عشر، حينما كانت سمعته ربّما في أوجها، بفضل أعمالٍ مثل **حَبيبات جوبيتر** (*Loves Of Jupiter*) التي اعتُبِرت استباقًا للروكوكو. إنّ الخاصيّات التي جعلت كورّيدجو صعب الاستيعاب كفنانٍ لدى معاصريه أصبحت واضحةً فجأةً عندما ابتُكر أسلوب الباروك، وأشدّ وضوحًا من منظور الروكوكو. لقد ثمّن التكلّفيون الرونق مهما كان الثمن على حساب الطبيعية، ويساعد الاستخفاف بالأخيرة في تفسير مرادف الاصطلاح اليوم مع نوعٍ من التصنّع الشديد كذلك الذي نجده عند بارميجيانينو (Parmigianino)، معاصر كورّيدجو. لكنّ كورّيدجو، على رغم أنّه دُعي لاحقًا بالتكلّفي، تحرّك أيضًا ضدّ ما اعترف به معاصروه بأنه تكلّفٌ (maniera) باتجاه ما هو أكثر طبيعانيةً. إذًا، يعاد اختراع كورّيدجو عند ترسّخ التكلّفية كمفهومٍ في القرن العشرين، بالضبط مثلما أعيد اختراعه في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وفي كلّ مناسبة، أصبحت الخاصّيات الكامنة ظاهرةً للعيان ومتاحةً للتقدير. وبطريقةٍ مماثلة، أصبح مونيه المتأخّر رسّام الطراز النيويوركي المبكّر. ولقد صنّف أندريه بروتون (André Breton) أوتشيلّو (Uccello) وسورا (Seurat) كسرياليين استباقيين، ولكن هنالك عدد من الآخرين ـ يتبادر إلى الذهن أرتشيمبولدو (Archimboldo) وهانز بالدونغ غرين (Hans Baldung Grien) ـ كانوا ينتظرون اختراع السريالية كي يقدَّروا كما ينبغي. كان النقد اللاذع الذي جوبه به معرض «البدائية والفن الحديث» في عام 1984

في متحف الفن الحديث جزئيًّا بسبب وضعه على نحوٍ عَرَضي قطع الفنَّ البدائي مع الفنّ الحديث ضمن أصناف التقارب عينها، متغاضيًا، كما يجب حتمًا على التحليل الأسلوبي فعله، عن كلّ الاختلافات العميقة بين الفنّين البدائي والحديث. وهكذا يكون لتمثال شخصٍ نحيل وطويل القامة من أفريقيا «قرابة» لا شكّ فيها مع تمثالٍ مميّز لجاكوميتّي، لكنّ التقارب يتغاضى عن أسباب كون كلٍّ منهما نحيلًا وطويل القامة، ولا بدّ من أن يتسبّب هذا بضررٍ كبيرٍ على إدراكنا لكلٍّ منهما. إلّا أنّ تلك واحدة من المشكلات المتعلّقة بالتقاربات، وأخشى أنّها إحدى مشكلات مصفوفة الأسلوب نفسها، وربّما إحدى مشكلاتها الرئيسية. وبالنسبة إلى مجمل الحساسية التاريخية لمصفوفة الأسلوب، فهي تتضمّن رؤيةً لاتاريخيةً للفن ـ وكان عليّ أنا من بين جميع الأشخاص أن أكون متيقّظًا لذلك، فمنذ بداية تأمّلي في الفن، اشتغلت على أمثلةٍ ـ اشتغلت انطلاقًا منها ـ لكن قد يكون فيها أمران متشابهان ظاهريًّا متباينان تباينًا يبلغ من جذريته انكشاف أنّ التشابه الظاهري تصادفي كليًّا، فالتمثال الأفريقي وتمثال جاكوميتّي ليسا متماثلين تمامًا، ولكن حتّى لو كانا كذلك، فستكون هنالك حقيقةٌ تجب مواجهتها، وهي أنّ تقاربهما يخفي تباينهما الفني العميق. لكنّ ذلك يُظهِر أنّني لم أتمعّن في الأمور جيّدًا حين عرضت لأول مرةٍ مصفوفة الأسلوب في عام 1964، في ورقة البحث عينها التي عرضت فيها المقاربة باستخدام نظائر متعذّرة التمييز والسعي لحلّ المشكلات التي تثيرها. لقد ولّدت تلك المقاربة مقدارًا معتبرًا من الجماليات الفلسفية، غير أنّ مصفوفة الأسلوب ظلّت خاملة، أو خاملةً إلى حدٍّ

كبير، من بدء ظهورها حتّى الوقت الراهن، باستثناء نقدٍ جدي لها، تقدّم به نويل كارول (Noel Carroll) أخيرًا[156].

لنفترض أنّه كان علينا إنشاء مصفوفة أسلوبٍ مكوّنةٍ من ثلاثة أعمدة وثمانية صفوف، مستخدمين التكلّفي والباروك والروكوكو كحوامل أسلوبية: هذه أكثر بداهةً من اصطلاحاتٍ من قبيل ~ باروك، وما شابه. ستظهر المصفوفة على النحو التالي:

مصفوفة الأسلوب

	تكلّفي	باروكي	روكوكو
1	+	+	+
2	+	+	–
3	+	–	+
4	+	–	–
5	–	+	+
6	–	+	–
7	–	–	+
8	–	–	–

(156) Noel Carroll, «Danto, Style and Intention,» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.3 (Spring, 1995), 251-257.

ستجد كلّ لوحةٍ في التاريخ مكانًا لها ضمن المصفوفة، ربّما بشيءٍ من التدافع. ففان دايك (Van Dyck)، المتأثّر بروبنز (Rubens)، باروكيٌّ (متأخّر)، وباعتباره ملتزمًا بمفهومٍ معيّنٍ للتأنّق في تمثيله شخصياتٍ تُعدّ ممشوقةً (svelto)، فإنّه يُصنّف بصفته تكلّفيًّا، مهما كانت التأثيرات التي تعرّض لها. ولكن بما أنّني لا أرى لديه أيّ أثرٍ من أسلوب الروكوكو، فهو ينتمي إلى الصف الثاني - + +)). أمّا آل كرّاتشي، فينتمون إلى الصف السادس (- + -)، بما أنّهم ينتمون إلى الباروك بشكل تام (فقد اخترعوه)، لكنّهم متبرّئون من التكلّفية وأكثر حيويّةً من أن يُنسبوا إلى الروكوكو. يشعر المرء بأنّ لوحة **المربع الأسود** لماليفيتش تنتمي إلى الصف الثامن (- - -)، أي كحاصل جمعٍ للتنصّلات، الثقب الأسود الذي تختفي فيه كلّ الصفات الأسلوبية. (لقد وصف ماليفيتش أحد مربّعاته السوداء بأنّه «جنين الإمكانات كافّة»، ما يعني في الواقع غياب الوقائع كافّة). تنتمي لوحة **المربّع الأسود** لماليفيتش صراحةً إلى الموروث الأيقوني ـ لنتذكّر أنّه عرضها متعامدةً مع زكن غرفة، مثلما تُعرض أيقونة ـ وهي ليست تكلّفيةً ولا من الروكوكو، لكنّها قد تُصنّف بأنها باروكية. تُعدّ لوحةٌ مبكّرةٌ خضراء أحادية اللون لبرايس ماردن (Brice Marden)، بعنوان **نبراسكا** (Nebraska)، بارعةً بما يكفي لتكون تكلّفيةً وزخرفيةً بما يكفي لتُنسب إلى الروكوكو، فهي تنتمي بالتالي إلى الصفّ الثالث. وأين سيُدرج رايمان؟ يبدو لي أنّ مختلف أعمال رايمان ستُدرج في صفوفٍ مختلفة. ولكنّ هدفي في هذه المرحلة يقتصر على الإشارة إلى أنّ اللوحات الأحادية اللون لا تهبط تلقائيًّا إلى الصفّ الثامن بسبب عيبٍ أسلوبي.

هذا كافٍ بالنسبة إلى الجوانب التقنية الصورية. إن **الرؤية** التي تحتويها مصفوفة الأسلوب ضمنًا ـ أو التي تتضمّن تلك المصفوفة ـ هي الطريقة التي تشكّل فيها الأعمال الفنية نوعًا من الجماعة العضوية، ويطلِق بعضها بعضًا ما يكمن فيها بفضل وجودها فحسب. كنت أفكّر في عالم الأعمال الفنية بوصفه جماعةً ذات مواضيع مترابطة داخليًّا. لا جدال في أنّ مصدر الإلهام في طريقة التفكير هذه جاء من مقالة ت. س. إليوت (T. S. Eliot) عن «الموروث والموهبة الفردية» (Tradition and Individual Talent) والتي كان لها تأثيرٌ كبيرٌ في نفسي آنذاك. وها هو المقطع الحاسم:

> لا يمتلك أيّ شاعرٍ ولا أيّ فنانٍ ينتمي إلى أيّ فرعٍ من فروع الفن معناه التام بمفرده. فدلالته وتقديره هو التقدير لعلاقته بالشعراء والفنّانين الموتى. ولا يمكننا تقديره وحده، بل علينا وضعه، للمقابلة والمقارنة، بين الأموات. أعني هذا بوصفه مبدأً جماليًّا، وليس مجرّد نقدٍ تاريخي. إنّ ضرورة أن يلتزم، أن ينتسب، ليست أحادية الجانب، وما يحدث عندما يُخلق عملٌ فنيٌّ جديدٌ هو أمرٌ يحدث على نحوٍ متزامنٍ للأعمال كافّة التي سبقته، فالمعالم القائمة تشكّل نظامًا مثاليًّا في ما بينها، يعدّله إدخال العمل الجديد (الجديد بالفعل) بينها. النظام القائم مكتملٌ قبل أن يصل العمل الجديد، ولاستمرار النظام بعد مجيء البِدعة، ينبغي أنّ يتبدّل النظام القائم **بأكمله**، ولو كان ذلك على نحوٍ طفيف، وكذلك علاقات كلّ عملٍ ونِسَبه وقيمه إزاء الكلّ المعدّل[157].

---

(157) انظر:

T. S. Eliot, «Tradition and Individual Talent,» in: *Selected Essays* = (New York: Harcourt Brace, 1932), 6.

وبالفعل، ما عنيته بعبارة «عالم الفن» كان على وجه الدقّة تلك الجماعة المثالية، فأن يكون عملٌ ما عملًا فنيًّا هو أن يكون عضوًا في عالم الفن، وأن يرتبط بمختلف أنواع العلاقات بالأعمال الفنية بدل الارتباط بأيّ نوعٍ آخر من الأشياء، بل إنّه كان لي ضربٌ من الرؤية السياسية بأنّ كلّ الأعمال الفنية متساوية، بمعنى أنّ لكلّ عملٍ فني عددًا من الصفات الأسلوبية مماثلًا لأيّ عملٍ فني آخر. وعندما يضاف صفّ أسلوبٍ جديد إلى المصفوفة يصبح كلّ عملٍ أثرى بإحدى الخصائص. ولقد شعرت بأنّه لم يكن هنالك، من حيث الثراء الأسلوبي، شيءٌ للاختيار بين لوحة **يوم الحساب** (*The Last Judgment*) لميكيلانجلو وأيّ مربّعٍ أسود لراينهارت. لقد كان عالم الفن يتّسم أصلًا بالمساواة على نحوٍ جذري، لكنّه يتّسم كذلك بالإثراء الذاتي المتبادل. وبطريقةٍ ما، كانت مبادئ مصفوفة الأسلوب تعكس خبرتي في تدريس دورات التعليم العامّ في جامعة كولومبيا. لقد أدهشتني الكيفية التي تغتني بها **الأوديسة** (*Odyssey*) على سبيل المثال، وذلك بقراءتها في سياق فرجيل (Virgil)، أو التوراة، أو دانتي (Dante)، أو جويس (Joyce). كان ذلك متلائمًا

= يرى نويل كارول في هذه الدراسة منبع مصفوفة الأسلوب. ولكنّني كنتُ قد ذكرتها في [كتابي]:

Analytical Philosophy of History (Cambridge: Cambridge University Press, 1965),

وكذلك في كتابي:

Narration and Knowledge (New York: Columbia University Press, 1985), 368, n. 19.

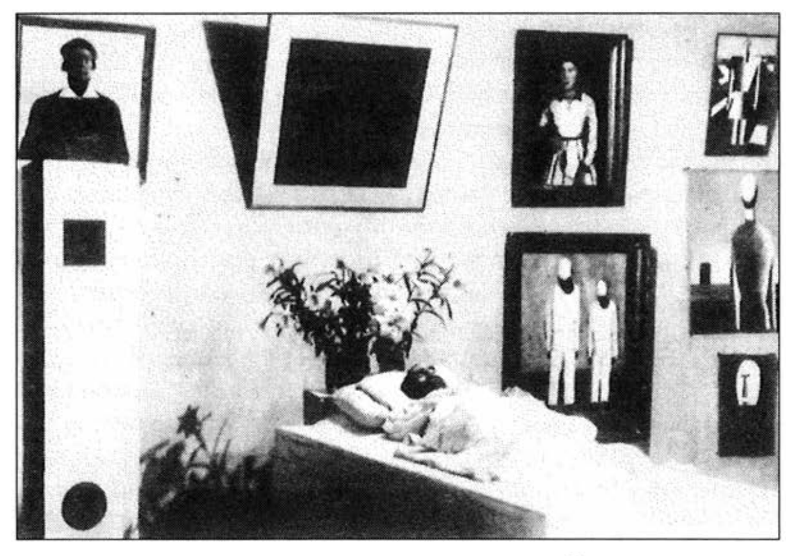
بأريحيةٍ مع أفكار القراءة التأليفية والتأويل اللامتناهي التي ستأتي من أوروبا.وأخيرًا، فهي تتوافق مع ممارسات التربية الفنية، من محاضرة تاريخ الفن ذات جهازي العرض والتي تتراصف فيها الأعمال وتقارَن، على رغم ضآلة علاقة إحداها بالأخرى سببيًّا أو تاريخيًّا، إلى الممارسة النقدية الشائعة التي لا يمكن أن يقاومها أيّ شخص، بالقول إنّ شيئًا ما يذكّره أو يذكّرها بشيءٍ آخر. إنّها التعامل مع الأعمال الفنية كافّة باعتبارها أعمالًا متعاصرة، أو باعتبارها خارج الزمن تمامًا. لكنّني اليوم وإلى حدٍّ كبيرٍ أقلّ اقتناعًا بقابلية تلك الممارسات للاستمرار، أو حتّى بنفعها. كتب إليوت: «أعني بهذا مبدأ جماليًّا، وليس مجرّد نقدٍ تاريخي». وأعتقد أنّ ما يعنيني هو الفصل بين الجمالي والتاريخي بهذه الطريقة. إنّها خطوةٌ تقرّب المسافة بين الجمالين الفني والطبيعي. لكنّها، وهي تقوم بذلك، تعمينا عن الجمال الفني بما هو كذلك. فالإدراك الفني تاريخي من بدايته إلى نهايته. والجمال الفني من وجهة نظري تاريخي كذلك.

تلك هي على وجه التقريب الأطروحة الرئيسية لمقالة «عالم الفن»، وما لم أره آنذاك هو مدى عدم توافقها مع دوافع مصفوفة الأسلوب. كان شاغلي في تلك المقالة الأعمال الفنية التي تشبه كثيرًا مواضيع عاديةً لا يستطيع الإدراك التمييز جِديًّا بينها. وردت الأطروحة كالتالي: «أن نرى شيئًا بصفته فنًّا فذلك يتطلّب شيئًا لا تستطيع العين الانتقاص منه ـ جوّ نظريةٍ فنية، معرفةً بتاريخ الفن: عالم فن». وستلاحظون أنّ هنالك إشارةً إلى عالم الفن المضمّن في هذا التوصيف. أعتقد الآن أنّ ما أردت قوله كان هذا: معرفة الأعمال

الأخرى التي يتلاءم معها العمل المعنيّ، معرفة الأعمال الأخرى التي تجعل عملًا ما ممكنًا. كان اهتمامي منصبًّا على مواضيع مخفّفةٍ إلى حدٍّ ما من الفن المعاصر - عمل **بريللو بوكس**، أو منحوتة روبرت موريس ذات الخطوط المستقيمة التي عُرضت قرابة ذلك الوقت. كانت لهذه المواضيع بضع تقارباتٍ مثيرةٍ للاهتمام مع أيّ شيءٍ في تاريخ الفن، على رغم أنّني قرأتُ مناقشاتٍ حول الصندوق تحدّد تاريخًا يبدأ بدونالد جاد (Donald Judd) وأدرجت (بشكلٍ لا يثير الاهتمام على ما أعتقد) عمل **بريللو بوكس** («كان ورهول يطبع بالشاشة الحريرية شعارات بريللو، وكان أرتشواغر (Artschwager) يركّبها من فورميكا مناضد الضواحي» وفق ريتشارد سيرا[158])، وسمعتُ أنّ مؤرخي الفن الشكلانيين يضمّون عمل موريس **صندوق وصوت صُنعه** (كما لو أنّه مجرّد صندوقٍ آخر). إنّ هذه «الصناديق» وصلت إلى عالم الفن بمعانٍ مختلفةٍ وتأويلاتٍ تفسيريةٍ من قبيل أنّ هنالك ما هو متعمّدٌ في تصنيفها ضمن التشابهات الشكلية بحدّها الأدنى. غير أنّ فكرتي في مقالة «عالم الفن» تتمثّل في أنّه ليس بوسع أيّ شخصٍ غير مطّلعٍ على التاريخ أو على النظرية الفنية أن يعتبر هذه الأشياء فنًّا، وبالتالي فالتاريخ ونظرية الموضوع، أكثر من أيّ شيءٍ مرئيٍ بشكلٍ ملموس، هما اللذان لا بدّ من الاستعانة بهما لاعتبارها فنًّا. وسيكون هذا هو الحال بخاصّةٍ بالنسبة إلى الرسم الأحادي اللون.

---

(158) Richard Serra, «Donald Judd 1928-1994,» *Parkett* 40/41 (1994), 176.



ماليفيتش مسجًى. حقوق الصورة: (JOHN BLAZEJEWSKY)

من الواضح أنّ ما أعنيه بـ «الأحادي اللون» ليس مجرّد لونٍ وحيد، بل هو سطحٌ متّسقٌ لونيًّا، فلقد رسم مانتينيا (Mantegna) لوحةً بلوني الصخر و«البرونز»، وكان يقصد بوضوحٍ محاكاة النقوش والمسبوكات، وكان للرسّامين خيار العمل باللون الرمادي أو البنّي الداكن، بلجم التباينات في الدرجة اللونية لسببٍ ما. واليوم، يُعدّ مارك تانسي فنّانًا أحادي اللون (أخبر سائلًا بأنّه يدّخر اللون لشيخوخته). لكنّ الرسم الأحادي اللون بالمعنى الذي أقصده لا يمكن أن يرجع كثيرًا إلى ما قبل ماليفيتش، وحتّى في هذه الحالة، على المرء أن يقوم بالتمييز. إنّ لوحته التي تنتمي إلى المدرسة التفوّقية وذات الجمال الاستثنائي **المربّع الأحمر (الريفي)** (*Red Square* (*Peasant*)) لعام 1915 هي في الواقع مربّعٌ أحمر

على أرضيةٍ بيضاء، ولهذا السبب، فهي صورة مربّع أكثر ممّا هي مربع، أو إذا أردنا أن نكون أكثر تقيّدًا، هي مربّع تصويرٍ للذات، أو إذا أردنا أن نتقيّد حقًّا، هي شكلٌ مربّعٌ بالأحمر يصوّر مربّعًا أحمر، لأنّ الشكل لا يُرجع تمامًا صدى شكل قماش اللوحة، لامتلاكه محيطًا منحرفًا. تبرز أهمّية هذا الانحراف في لوحة ماليفيتش **المربّع الأسود**، لعام 1915 مرّةً أخرى، والتي «اكتسبت قوّة الصيغة السحرية» في ذهن معاصريه. وقد وصفها ماليفيتش كما يلي: «ضمن مربّع قماش اللوحة يوجد مربّعٌ مصوّرٌ بتعبيريةٍ عاليةٍ وفق قوانين الفن الجديد» (أي النزعة التفوّقية). كما أنّ تلميذه كورلوف (Kurlov) نقل عنه قوله إنّه «صوّر مجرّد مربّعٍ مثالي من حيث التعبير والعلاقة بأضلاعه ـ مربّعٍ لا يتوازى أيٌّ من خطوطه مع قماش اللوحة المربّع الصحيح هندسيًّا والذي لا يكرّر في ذاته موازاة خطوط الأضلاع. إنّها صيغةٌ لقانون التباين توجد في الفن بشكلٍ عامّ»[159]. ولكن كان على المربع أن يكون شيئًا أكثر من توضيحٍ تعليمي: لقد دُفن ماليفيتش في تابوتِ «تفوّقيّ النزعة»، ويستطيع المرء أن يشاهد المربع الأسود، في صورة الجنازة، متّخذًا وضعية أيقونة العذراء (Madonna). كان الأمر أشبه بموت الرسم، في الصورة المجازية التي استعملها ناقد النزعة التفوّقية.

كان جزءًا من الهدف المضخّم للنزعة التفوّقية أنّه ينبغي ألّا يبقى مجرّدًا، بل تصويريًّا، يصوّر ما يسميه ماليفيتش «الواقع غير

---

(159) *Kazimir Malevich* (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), 193.

الموضوعي». وإلى حين ظهور النزعة التفوّقية، كان من الممكن التفكير باللوحات الرتيبة الأحادية اللون، لكن كدعاباتٍ فحسب، باعتبارها صورًا لواقعٍ موضوعيٍّ خالٍ من التمييز اللوني، مثل لوحةٍ بيضاء بالكامل قيل إنّها تُظهر مثلًا عذارى في ثياب المناولة، يمشين وسط الثلج، أو الوصف الذكّي الذي يقدمه كيركغارد (Kierkgaard) للوحةٍ حمراء بالكامل قيل إنّها تصوّر سطح البحر الأحمر بعد أن عبره الإسرائيليون وأُغرِقت فيه القوات المصرية[160]، وهي فكرةٌ مضحكةٌ جعلتني أنطلق حينما بدأت بكتابة **تجلّي المألوف**. ولكن حتى مع النزعة التفوّقية، لم يكن بوسع المرء التفكير بسهولةٍ في اللوحات التي ليست صورًا، إذا لم تكن لواقعٍ موضوعي أحادي اللون، بصفتها، كما كان ماليفيتش يحبّ أن يقول في ذلك الوقت، ذات واقعٍ غير موضوعي. وبالفعل، أعتقد أنّ اصطلاح «غير موضوعي» قد حمل ذلك المعنى الأخير، لشيءٍ من واقعٍ روحي أو رياضي، في الآونة الأخيرة. ما هو اليوم متحف غوغنهايم كان يسمّى متحف الرسم غير الموضوعي، وينبئني إحساسي بأنّ مديرته البارونة هيلا ريباي (Baroness Hilla Rebay) شعرت بالتأكيد ـ **اعتقدت** بالتأكيد ـ أنّ اللوحات التي كانت تشرف عليها ذات أهمّيةٍ ميتافيزيقيةٍ تتجاوز بكثيرٍ كلّ ما يمكن أن يأمل التحليل الشكلاني باستيعابه.

على أيّ حال، بإمكاننا أن نتخيّل مربّعين أحمرين، أحدهما منفّذٌ بروحية الدعابات الكيركغاردية والآخر بروحية النزعة

---

(160) Soren Kierkegaard, *Either/Or,* trans. D. F. and L. M. Swenson (Princeton: Princeton University Press, 1944), 1: 22.

التفوّقية، يبدوان متشابهين بما يكفي للإغواء بوضعهما في الموقع عينه ضمن مصفوفة الأسلوب، لكنّهما يملكان فعليًّا صفاتٍ أسلوبيةً مختلفةً للغاية، ناهيك بالحديث عن تأويلاتٍ ومعانٍ مختلفة. غير أنّ المرء بوسعه التفكير كذلك في اللوحات الرتيبة الأحادية اللون، المنجزة بروحيةٍ أخرى غير هاتين الروحيتين، والتي تكون تماثلاتها وتبايناتها عرَضيةً تمامًا. لقد كنت غافلًا كليًّا، كما تبيّن، عن الرسم المعاصر الأحادي اللون حينما كتبت **تجلّي المألوف**، وظللتُ أفكّر فيه، ربّما نتيجةً للفت انتباهي إليه بصفته إمكانًا من خلال كيركغارد، باعتباره مناسبةً لدعاباتٍ فلسفيةٍ غامضة. بعد وقتٍ قصيرٍ من ظهور الكتاب، التقيتُ مارشا هافيف (Marcia Hafif) في حفل، وأخبرتني بأنّها كانت رسّامةً أحادية اللون. تبيّن في الواقع أنّها كانت رائدةً لمدرسةٍ بأكملها من الرسّامين الأحاديي اللون وقدمتني إليهم في حفلٍ أقامته على شرفي في علّيتها. وقد تعلمت أمورًا كثيرة منهم، ولكن بالخصوص من مارشا هافيف، عن الرسم الأحادي اللون ـ عن الإمكانات الفنية لما استبعدتُه باعتباره مربّعًا أحمر بسيطًا. لقد قدّم لي المربّع الأحمر البسيط خدمةً فلسفيةً استثنائية، لكنّني متأكّدٌ من أنّ تقديري الفوارق بين المربّعات الحمراء المتشابهة في الظاهر، وهو أمرٌ تعلّمتُه من مارشا هافيف والمتعاونين معها، قد وضعني على درب النقد الفني.

في ما يلي مقطع مطوّل لهافيف عن «الأحمر الصيني 33 ×33» الذي تقول فيه إنّها «لوحةٌ من بين مئات اللوحات لفنّانةٍ واحدة،

لوحةٌ من بين آلاف اللوحات لمئاتٍ من الفنانين. فكيف يفهم المرء هذا المربع الأحمر المرسوم بشكل مستوٍ؟ ولماذا طُلي بطلاء المينا المخصّص للاستعمال المنزلي؟ ولماذا على الخشب، لماذا على الخشب الرقائقي؟».

تعمل اللوحة أولًا بوصفها ذاتَها. إنّها حمراء. إنّها مربّعةٌ وليست كبيرةً جدًّا. إنّها موضوعةٌ بشكلٍ ملائمٍ في مستوى العين على جدار، مع وجود مساحةٍ خاليةٍ كفايةً حولها كي تكون قادرةً على أن تصبح شكلًا على أرضية الجدار. لها عنوان: اسم اللون التجاري الذي طُليت به. عند النظر إليها، يكون ردّ فعل المرء كردّ فعله إزاء أيّ شيءٍ آخر في العالم. يراها المرء ويستجيب بصمتٍ لحجمها وشكلها، للسطح الأحمر المشرق والحوافّ العارية للخشب الرقائقي، وللمسافة الفاصلة بينها وبين الجدار. بعد ذلك يدخل العقل ويسأل، ما هي؟

الشيء مثبّتٌ على الجدار كما لو أنّه لوحة. وفي الواقع إنّه مرسوم، إنّه لوحة. فأيّ نوعٍ من المرجعية يجعله لوحة؟

في هذه الأثناء، يُنتج هذا الصدع في معناها مرجعياتٍ متعدّدة: إنّها تشاهَد في مساحةٍ مميّزةٍ مخصّصةٍ للوحة، الحامل الخشبي يعود إلى عصر النهضة... وطلاء المينا المخصّص للاستعمال المنزلي يأتي من حياتنا اليومية، ويمكن استخدام التطبيق الواقعي للطلاء بفرشاة طلاءٍ منزلية لطلاء منضدة، الخشب الرقائقي عاديٌّ جدًّا، ليس ثمينًا، السطح ذو اللون الواحد ينتمي إلى موروث اللوحات الأحادية اللون، الشكل المربّع محايدٌ وحديث،

الحجم بشري، ليس كبيرًا ولا صغيرًا، اللوحة تُعدّ نموذجًا لعمل الفنان[161].

إنّها مسألةٌ مهمّةٌ فنيًا أن تكون هذه اللوحة الأحادية اللون قد طُليت بالطريقة التي يُطلى بها كرسي: هي لا تحتوي على آثار فرشاة، على النحو الذي يمكن أن تكون عليه لوحةٌ أخرى أحادية اللون، لكنّها «صافيةٌ» ونظيفة. وهي ليست مطليةً بدهان التمبيرا (tempera) مثلما ستكون عليه لوحةٌ على قاعدةٍ خشبيةٍ في عصر النهضة، بل بطلاء المينا المتاح تجاريًّا. إنّ تسمية «الأحمر الصيني» هي تسميةٌ زخرفية، تسمّي لونًا مختارًا تبعًا لما يدلّ عليه. ما هو عدد المربّعات الحمراء التي يمكن أن يصحّ عليها هذا كلّه؟ لن تخبرك العين ما لم «يدخل العقل ويسأل». والمعلومة، الضرورية جدًّا لتقدير العمل، الضرورية جدًّا لجمالياته، تاريخيةٌ بالكامل. أنا لا أرى كيف يمكنكم الفصل، مثلما يفعل إليوت، بين النقد الجمالي والنقد التاريخي. ولكن بمجرّد توحيدهما، تنهار مقدّمات مصفوفة الأسلوب. يتحدّث هيغل في نقده فلسفة شيلينغ (Schelling) عن «شكلانيةٍ أحادية اللون» معيّنة مع مفهومها للمطلق (هنا مثالٌ جميلٌ على دعابةٍ أحادية اللون) «كليلٍ تكون فيه الأبقار كافّة سوداء، كما يقال»[162]. في ظلّ مصفوفة الأسلوب، المربّعات الحمراء كافّةً متشابهة. وهي لا تستطيع التوصّل إلى كشف تبايناتها الجمالية إلّا من خلال التأريخ.

---

(161) Robert Nickas and Xavier Douroux, *Red* (Brussels: Galerie Isy Brachot, 1990), 57.

(162) G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, trans. J. B. Baillie (London: George Allen and Unwin, 1949), 78.

تاريخ الرسم ذي اللون الواحد ينتظر أن يكتبه أحدٌ ما، بحيث يحتلّ كازيمير ماليفيتش وألكسندر رودشنكو (Alexander Rodchenko)، وإيف كلان (Yves Klein)، ومارك روثكو، وآد راينهارت، وروبرت روشنبرغ ، وستيفن برينا (Stephen Prina) فصولًا منفصلة، وستشكّل مجموعة رسّامي اللون الواحد الملتفّين حول مارشا هافيف باعتبارها زعيمة مدرسة (Chef d'école) فصلًا قيّمًا، بالضبط قبل فصلٍ عن رسّامي اللون الواحد من فيلادلفيا. وبالطبع، يستحقّ روبرت رايمان فصلًا خاصًّا به. ما يثير الاهتمام بعمله هو الدرجة التي يعكس فيها، بكلّ بياضه الخاوي، الزمنَ الذي عاش فيه الفنان. فالعمل الذي ينتمي إلى الخمسينيات يعكس فلسفة الصباغ لدى التعبيريين التجريديين: إنّ الفنان واعٍ للصباغ وقماش اللوحة، وهو يطبّق الأشكال على نحوٍ لذيذ، كأنّه يضع طبقةً فوق قالب حلوى. ووفق روح صناعة الحلويات في العمل، التواقيع كبيرةٌ واحتفالية، وحتى التواريخ بارزة كما لو أنّها موضوعةٌ على كعكة عيد ميلاد. أصبح رايمان في الستينيات من أصحاب النزعة التقليلية، وماديًّا بطريقةٍ ما، إذ باتت لوحاته سطحًا وحاملًا وطلاءً ولا شيء أكثر من ذلك. وبحلول الثمانينيات وفي أثناء التسعينيات، تستبطن أعماله تعدّدية زمننا، فهي تبدأ بإدماج عناصر نحتية ـ براغٍ فولاذية، وأقفالًا من الألمنيوم، والبلاستيك، والورق المشمّع، وما شابه. غير أنّ الأعمال عبر كلّ هذه التغيّرات تحافظ، على غرار كانديد (Candide)، على بساطة بياض روحها. إنّها أمثولة ثباتٍ وتكيّف.

تكتب هافيف عن لوحة «الأحمر الصيني 33×33» بأنّها «تحتلّ مكانها في تيارٍ من بضع مئاتٍ من اللوحات وتوجد لذاتها وحدها وكذلك في سياق بقيّة الأعمال». هذا يصحّ بالمقدار عينه على أعمال رايمان أو، كما أفترض، على أعمال أيّ شخصٍ آخر. يستمدّ العمل المعنى من جسم العمل الذي يوضع في داخله، وهذا يوضّح درجة وجوب أن يكون مكان اللوحة اليوم هو المعرض، لأنّ المعرض يوفّر السياق الذي سيُحكم فيه على العمل وحده ويقدّر. وليست كلّ الطاقة والمعنى المستمدَّين من موضعه إدراكيين. غير أنّ انتقاد مصفوفة الأسلوب الذي عرضناه هنا هو جهدٌ مبذولٌ لإظهار كم يستمدّ انهماكنا الجمالي بأعمال الفن البصري ممّا قد يسمّيه المرء باحتراسٍ، مع ماليفيتش، عواملَ غير موضوعية، أو على أيّ حالٍ عوامل غير إدراكية. وهذا ما يجب توقّعه عندما «يدخل العقل ويسأل».

أعرض هذا النقاش في الرسم الأحادي اللون كنموذجٍ لكيفية التفكير في النقد، حالما ندرك أنّ علينا التفكير في التواريخ الفردية للأعمال، مهما كانت التشابهات بينها عميقة. علينا توضيح الكيفية التي أتت بها إلى العالم، وتعلّم قراءتها من ناحية التصريحات التي يدلي بها كلٌّ منها وتقويمها في ضوء ذلك التصريح، فنقرّر ما إذا كانت محاكيةً أم ميتافيزيقية، شكلانيةً أم أخلاقية، وأين يمكن أن تندرج في مصفوفة أسلوبٍ متخيَّلة، أو ما قد تكون نظائرها، وذلك إذا ما بقينا تحت تأثير فكرة التقاربات. قد يكون هنالك شيءٌ من التقارب بين لوحة ماليفيتش **المربع الأسود**، بسبب لعبتها ضد

استقامة قاعدتها، وأحد مربّعات روبرت مانغولد التي لا تلبّي تمامًا شروط التعامد التامّ، على رغم أنّها تبدو تعيش على شيفرة التعامد التامّ. غير أنّ ذلك التقارب ليس في الواقع سوى نقطة البداية في التحليل النقدي لأيٍّ من العملين، ومع إطالة تفحّصاتنا النقدية، فإنّها كذلك إمكان متميّز لأن يكون ما تشتركان فيه هو الواقعة الأقلّ إثارةً للاهتمام في ما يتعلّق بهما. من الممكن أن يكون هنالك متحفٌ للأعمال الأحادية اللون، من الممكن بالفعل، كما سعيتُ إلى تخيّله في استهلال كتابي **تجلّي المألوف**، رواقٌ للمربّعات الحمراء، يكون كلٌّ منها مختلفًا بعمقٍ عن أشباهه، لكنّها جميعًا تبدو متشابهةً تمامًا.

إنّ الفكرة الصرف لمتحفٍ كهذا ذات قيمةٍ فلسفيةٍ هائلة، مثلما سيكون المتحف نفسه، في حال وُجد. اختبار المجموعة، من عام 1915 إلى يومنا هذا، يعني تعلّم كثيرٍ من الأمور عن كيفية اختبار الفن، وبالخصوص العلاقات الداخلية المعقّدة بين الفنون البصرية والتجربة البصرية. لكنّه سيبيّن، أبعد من ذلك، عدم وجود علاقةٍ للرسم الأحادي اللون بالاستنفاد الداخلي لإمكانات الرسم، وأنّ وجود مربّعاتٍ بيضاء أو مربّعاتٍ حمراء أو مربّعاتٍ سوداء - أو مثلثاتٍ وردية أو دوائر صفراء أو مخمّسات خضراء - لا يخبرنا شيئًا عن موت الرسم، أو بهذا الصدد عن نهاية الفن. ينبغي تناول كلّ لوحةٍ أحادية اللون بموجب شروطها الخاصّة، واعتبارها نجاحًا أو فشلًا من ناحية تلاؤمها مع تجسيدها المعنى الذي تقصده.

غير أنّ وصف «المرحلة الأخيرة» من لوحات رايمان ترافق تاريخيًّا مع ظرف لم يعد الرسم يبدو فيه وسيطًا ملائمًا لضروب التصريحات التي اهتمّ بإطلاقها بعض الفنّانين المتطوّرين وفنّانون ليسوا على هذا المقدار من التطوّر في أغلب الأحيان. يجول في خاطري أنّ بعض الفنّانين الأكثر إثارةً للاهتمام من أواسط الستينيات إلى أواخرها ـ بروس ناومان، وروبرت موريس، وروبرت إروين (Robert Irwin)، وإيفا هيسّه ـ بدأوا كرسّامين، ولكنّهم وجدوا الرسم مقيِّدًا. ليس الأمر كما لو أنّهم قد تحوّلوا إلى النحت بما هو كذلك، لأنّ دلالة النحت الضمنية لم تكن أقلّ تقييدًا في ذلك الوقت. إنّ كل ما يشترك فيه عمل هؤلاء الفنانين مع النحت كان بُعدًا ثالثًا حقيقيًّا، يبدو على نحوٍ ما ذا صلةٍ هامشية، مثلما لا يمكن إنكار أنّ الرقص ثلاثي الأبعاد ولكن لا صلة له به. وبطريقةٍ ما، كان العمل المعنيّ أقرب بروحيّته إلى الأدب، إلى نوعٍ من الشِعر الملموس، مثلما هو واضحٌ في حالتي ناومان وموريس. ومهما كانت الحالة، بدا فن السبعينيات كما لو أنّ الرسم كان حاضنةً مزّقها إرْبًا إرْبًا الاندفاعُ نحو تعبيرانيةٍ أوسع، جاعلًا أولئك الفنانين الذين استمرّوا كرسّامين يبدون وكأنّهم لا يتماشون مع ارتقاء الفن. لقد بدا الرسم، بوصفه رسمًا، في ذلك العقد مهمّشًا على نحوٍ متزايدٍ ومشيطنًا على نحوٍ متزايد، بالنظر إلى أيديولوجياتٍ معيّنةٍ من النسوية والتعدّدية الثقافية. ليس هنا ولا هناك يمكن أن يكون «الرسم الجيد» قد أُنجِز في تلك الحقبة، إذ لم يعد معيار الجودة المطبّق تلقائيًّا معيارَ الفن الجيّد.

إنّ إحساسي بوجود نهايةٍ يقترح أنّ التمايز الملحوظ للنشاط الفني عبر القطاع بأكمله، لا الصيغ المختزلة نوعًا ما للرسم الأحادي اللون، هو الذي وفّر دليلًا على أنّ سردية غرينبرغ قد انتهت، وأنّ الفن قد دخل حقبة ما يمكن أن يسمّيه المرء الحقبة ما بعد السردية. أصبح التمايز مستبطَنًا في الأعمال الفنّية التي قد تتضمّن أيضًا الرسم. وبينما يرى كريمب الدليل على «موت الرسم» لدى رسّامين يسمحون لعملهم بأن «يتلوّث بالتصوير الفوتوغرافي»، فإنّني أرى نهاية تفرّد الرسم النقي باعتباره وسيلة لتاريخ الفن. يتّخذ عمل رايمان معنًى مختلفًا للغاية، اعتمادًا على ما إذا كنّا نعتبره المرحلة الأخيرة في السردية الحداثية التي كان الرسم بالنسبة إليها، رغم ذلك، ذا معيار، أو أحد الأشكال التي بدأ الرسم يتّخذها في الحقبة ما بعد السردية عندما لم يكن نظراؤه لوحاتٍ من أنـواعٍ أخـرى، بل أعمال أداء، وأعمالًا تركيبية، وصورًا فوتوغرافية، وأشغال حفر ترابية، ومطارات، وفيديوهات، وأعمالًا مصنوعة بالألياف، وهياكل مفاهيمية من الأشكال والأنواع كافّة. قد يقول المرء إنّ هنالك لائحةً مطوّلةً من الخيارات الفنية، وبوسع الفنّان أن يختار كثيرًا منها بقدر ما يهتمّ بذلك، مثلما فعل بروس ناومان، وزيغمار بولكه، وغيرهارد ريشتر، وروزماري تروكل، وآخرون ليس النقاء الجمالي بالنسبة إليهم إلزامًا وجيهًا. وإذا كان رايمان ينتمي إلى عالم الفن هذا، فليس ذلك إلزامًا وجيهًا بالنسبة إليه.

لكنّني لا أريد اختتام هذا الفصل بذلك، بل بطبيعة الرسم فيما أطلب منكم مسايرتي بالتفكير فيه باعتباره طور ما بعد السردية المبكر

لما تبقّى من التاريخ. ينبئني إحساسي بأنّ الرسم قد استبطن تعدّدية عالم الفن لا محالة، وقد فقد الرسم الخاصية الإقصائية الشرسة التي حازها عندما أدرك ذاته بصفته آلية التقدّم التاريخي، وكافح بالضرورة ليطهّر نفسه كما يقال من عناصر الثورة المضادّة كافّة. في عالم الفن في الخمسينيات، كان الجدال محتدمًا كما رأينا بين التجريد والصورة. وقد عبّر غرينبرغ عن ذلك بالإشارة إلى الفضاء الإيهاميّ باعتباره غير خليقٍ بالرسم كما تتذكّرون. أمّا اليوم، فقد أصبح الرسّامون متساهلين على نحوٍ فريدٍ مع معايير الخمسينيات. وبإمكاننا وضع أشكالٍ واقعيةٍ في فضاء واقعي، وأشكالٍ واقعيةٍ في فضاءٍ تجريدي، وأشكالٍ تجريديةٍ في فضاءٍ واقعي، وأشكالٍ تجريديةٍ في فضاءٍ تجريدي، باستخدام مصفوفةٍ بسيطة. ليست هنالك قواعد بالفعل. شاهدت في الناشيونال غاليري عملًا من عام 1987 لروبرت روشنبرغ، يستخدم طائرةً ورقيةً يابانيةً كعنصر كولاج في ما يبدو لوحةً، على رغم ذلك. وقد دمج عرضٌ لأعمال ديفيد ريد - وهو فنان نقيٌّ تقريبًا على الصعيد النموذجي المعياري - لوحاتٍ تجريديةً في عملٍ تركيبي مكوّنٍ من سريرٍ وجهاز تلفزيون. وأشدّد على أنّه إذا لم تكن هنالك قواعد حقًّا، فسيبقى إمكان ما مفتوحًا لأن يتابع الفنّانون فن الرسم بأيّ طريقةٍ يريدونها وبموجب أيّ إلزاماتٍ قد يرغبون العمل وفقها - غير أنّه لم يعد لتلك الإلزامات أساسٌ في التاريخ. إذًا، هنالك بالطبع مكانٌ لرسّامينا الرائعين - شون سكالي ودوروثيا روكبورن (Dorothea Rockburne) وروبـرت مانغولد وسيلفيا بليماك مانغولد... وآخرين. ولكن إلى جانب نوع الرسم الـذي نربطه بهم، هنالك

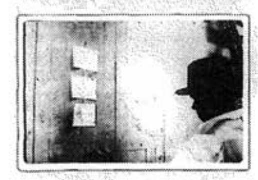
لوحاتٌ تدمج الكلمات بنفسها على نحوٍ متزايد. إنّ تقييدات الرسم التي دفعت روّاد الستينيات إلى ابتكار أشكالٍ أكثر تكيّفًا مع أفكارهم قد تراخت بشكلٍ حتمي، وأُعيد تعريف الرسم بحيث يسلّم بمعادل تلك الأشكال الجديدة وبالتالي التعبير عن أفكارٍ ذات قوّةٍ مماثلة. ولا بدّ من التسليم بأنّ تلك التقييدات منحت ذات مرّةٍ قوّةً كبيرةً لفن الرسم الذي كان عليه إيجاد طرقٍ للعمل ضمنها. لكنّ التكيّف هو مفتاح البقاء في عالم فنٍّ كلّ شيءٍ فيه ممكن. صحيحٌ أنّه يشبه قليلًا، إذا ما استعرنا مماثلةً هزليةً بعض الشيء من السياسة الأميركية المعاصرة، دمجَ الديموقراطيين في ما يُدعى رؤيتهم كلَّ تلك الأشياء التي فكّروا فيها ذات مرّةٍ باعتبارها جمهورية ـ تخفيض الضرائب وتخفيض الإنفاق والحدّ من سلطة الحكومة وما إلى ذلك. بالكاد ما نفكّر أنه ديموقراطيٌّ ـ لكن ربّما نحتاج إليه للبقاء السياسي ـ قد تكون سياسة الرسم مشابهةً له في حقبةٍ توصّلنا ـ أنا وهانز بيلتنغ على أيّ حال ـ إلى اعتبارها نهاية الفن.

بهذا أعود إلى موضوع المتحف الذي أعلن دوغلاس كريمب من أطلاله موت الرسم. وفي الواقع، كانت لدى منظّري الفن في السبعينيات أسبابٌ متنوعة، كثيرٌ منها سياسي، للاعتقاد بأنّ المتحف قد مات، وسيكون هنالك ترابطٌ واضحٌ في عقول كثيرين بين موت المتحف وموت الرسم، لأنّ المتاحف واللوحات تبدو أساسًا مترابطةً داخليًّا، إلى حدّ أنّه إذا مات الرسم فليس هنالك سببٌ آخر لوجود المتاحف. ولكن إذا كان الرسم لم يمت، فقد شهد بالتأكيد

تحولاتٍ من النوع الذي خضتُ فيه، إذ أصبح ببساطةٍ أحد الأشكال التي بوسع التعبير الفني اتّخاذها في الحقبة ما بعد التاريخية، وهذا يطرح السؤال عن دور المتحف مع الأشكال الأخرى. أم هل إنّ الترابط بين الرسم والمتحف متينٌ بمقدار ما أصرّ عليه نقّاد الطرفين، بحيث لم يعد المتحف ذاته المنتدى الفريد لعرض الفن، بمقدار ما لم يعد الرسم الشكلَ المفضّل للتعبير الفني ذاته؟ وإذا فقد الرسم وضعية الامتياز الحصري لإبداع الفن، فهل يستتبع ذلك أنّ المتحف فقد أيضًا وضعية الامتياز الحصري التي ترافقت في نهاية المطاف مع وضعه بصفته آليّةً لتاريخ الفن؟ إنّ نهاية الفن تعني نوعًا ما تخفيض مرتبة الرسم. فهل تعني كذلك تخفيض مرتبة المتحف؟ هذه مسائل لا أستطيع إلّا البدء بالتطرّق إليها في ما تبقّى لي من صفحات.








السمفونية الإسكتلندية: كينلوك رانوك الكلتية (1980) لجوزيف بويس.
بالإذن من: (RONALD FELDMAN FINE ARTS, NEW YORK).
حقوق الصورة: (D. JAMES DEE)

المتاحف والملايين المتعطّشة

في رواية هنري جيمس (Henry James) كوز الذهب (*The Golden Bowl*)، من الشخصيات الرئيسية آدم فيرفير (Adam Verver)، وهو جامع أعمالٍ فنّيةٍ من النوعية الرفيعة وبكمّيةٍ كبيرةٍ، قَصَدَ التخزين لمتحفٍ خارقٍ للعادة في مدينته ـ «المدينة الأميركية» كما يسميها جيمس على نحوٍ قاطعٍ إلى حدٍّ ما. إنّه يتخيّل تعطّشًا هائلًا إلى الجمال لدى عددٍ لا يُحصى من العمّال الذين أصبح هو بموجب عملهم الرجل الثري. وكما لو أنّه يريد الوفاء بالدين، فإنّه سيتولّى تأسيس «متحف المتاحف» ـ منزلٌ فوق هضبةٍ «فُتحت أبوابه ونوافذه لملايين المتعطشين المعترفين بالجميل، بحيث تشرق المعرفة الرفيعة، الأكثر رفعةً، لتنير البلاد»[163]. لقد كانت المعرفة بالفعل معرفة الجمال، ولا بدّ من أنّ فيرفير كان ينتمي إلى جيلٍ لا يزال يشعر بأنّه يتوافق مع فكرةٍ مثيرة: إنّ الجمال والحقيقة متطابقان وإنّ «التحرّر من عبودية القبح» يعني التحرّر من عبودية الجهل، وبالتالي فإنّ التعرّض للجمال مرادفٌ للسير على نهج المعرفة. إنّني أعتقد أنّه يعسُر احتمال أن يكون فيرفير قد حلّل بشكلٍ عميقٍ النظرية

(163) Henry James, *The Golden Bowl*, ed. Gore Vidal (London and New York: Penguin English Library, 1985), 142-143.

التي قادته، بل «إلحاح التحرّر من عبودية القبح الـذي كان مهيّأ لتقديره»، كما يخبرنا جيمس، لأنّ فيرفير حتّى اكتشافه الواقعَ العميق للجمال الفني، كان «أعمى نسبيًّا». وفي وقتٍ معيّن، وبقوّة التجلّي، فإنّه اكتشف رغبته الخاصّة في الكمال، بعد أن كان أعمى تجاهه. وكان من المفترض أن يكون «متحف المتاحف» له بمثابة «وعاء كنوز نُخلت إلى قدسية إيجابية». لقد كان أفراد «المدينة الأميركية» منتفعين ممّا استغرق منه وقتًا وكفاحًا حتى يكتشفه. وأنا أعتقد أنّ من العدل القول إنّ شيئًا ما مثل فكر فيرفير ملموسٌ في المتاحف الكبيرة التي أُسِّستْ في أميركا في سنوات رواية **كوز الذهب** (فالرواية قد نُشرت في عام 1904).

افتُتح متحف بروكلين للعموم في عام 1897، وهو مثالٌ جيّدٌ على فكر فيرفير. لقد صُمّم عن طريق الشركة المعمارية العظيمة في نيويورك في عصر جيمس، «ماكيم، ميد، ووايت» (Mckim, Mead, and White) ـ لقد كانوا مسؤولين عن تشييد جامعة كولومبيا في مورنينغسايد هايتس (Morningside Heights)، والعديد من المباني الضخمة في المدينة في تلك الحقبة المتفائلة. لقد أُريدَ أن يكون متحف المتاحف بمعنيين: كان يُنتظرُ منه أن يكون مبنى المتحف الأكثر اتّساعًا في العالم، وبالتالي متحف المتاحف بمعنى التفضيل الذي نتحدّث به عن «ملك الملوك»، ولقد كان متحف متاحف بمعنى التجميع، بما أنّه قد أُنجِز من متاحف خُصّص كلّ واحدٍ منها لقطاعٍ من المعرفة (ولقد علمت أنّ متحفًا مخصَّصًا للفلسفة كان من المفترض أن يكون تحت قبّته ذات الدوائر المتعددة). وكان يُنتظَرُ أن يشيّد في

المكان الأعلى في بروكلين، وعلى رغم أنّ الجناح الغربيّ فحسب من المبنى المزمع تأسيسه قد شُيّد بالفعل، فإنّه ينقل معناه عبر المعبد الكلاسيكي المُدْرج في واجهته، بأعمدته الثمانية العملاقة. لقد كان هنالك شيءٌ يكاد يكون مؤثّرًا في الفارق بين الإعلان المعماري عن ضخامته والمدى المحدود لممتلكاته في الفنون الجميلة عندما افتُتح قبل ما يناهز القرن. وهنالك كذلك شيءٌ مؤثّرٌ في الفارق بين مشروعه [الأصلي] وحالة عدم اكتماله. إنّ جماعة بروكلين لم ترتقِ بكلّ وضوحٍ إلى مستوى الرؤية الهائلة المتجسّدة في جزئها المعماري العظيم. إنّ معارضها المتحفية المتجوّلة يزورها عالمُ فنٍّ منهاتن، وإنّ مقتنياتها الدائمة ذات دلالةٍ أكاديميةٍ رفيعة، كما أنّ زيارة مجموعاتها العمومية مدرجةٌ في جدول أعمال مدارس بروكلين العمومية، وإنّها لموردٌ ثمينٌ للأعداد المتزايدة من الفنّانين الذين يعيشون في بروكلين ولكن الذين يفضّلون، بعد أخذ كلّ شيءٍ في الحُسبان، أن يعيشوا في منهاتن إذا أمكنهم ذلك. غير أنّ سكّان بروكلين الذين ليسوا فنّانين ولا أكاديميين لا يُبرهنون [في سلوكهم] التعطّش الذي كان يفكّر فيه أتباع فيرفير الرفيعون في بروكلين عندما قرّروا بناء متحفٍ «يليق بثروة [بروكلين] ومكانتها وثقافتها وسكّانها»[164]. وإذا تركنا جانبًا

(164) انظر:

Linda Ferber, «History of the Collections,» in: *Masterpieces in the Brooklyn Museum* (Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1988), 12.

انظر كذلك:

«Part One: History,» in: *A New Brooklyn Museum*: *The Master Plan Competition* (Brooklyn: The Brooklyn Museum and Rizzoli, 1988), 26-76.

حشود تلاميذ المدارس الذين يتوافدون إلى المتحف مثل أسراب طيور السواحل، فإنّ صالاته للعرض أشبه بفضاءاتٍ خاويةٍ وشاسعة، تلك التي يحنّ إليها بعض من بلغوا سنًّا معيّنة تجاه متاحف عرفوها في شبابهم.

أودّ أن أترك جانبًا الآن مسألة الملايين المتعطّشة من منطقة بروكلين ـ ومن الجماعات كافّة في الأمّة التي تمتلك متاحف لا تزال خاويةً إلى حدٍّ كبيرٍ، والتي شُيّدت بحسب روح متحف المتاحف ـ وأن أفكّر في ما لا بدّ أنّ أتباع فيرفير قد افترضوه مبرِّرًا لإيمانهم بقيمة المتحف. لقد اختبر فيرفير الفن بالتأكيد قبل أن يبلغ تجلّيه ـ وبعبارات جيمس قبل أن «يكون قد تسلّق قمّته الشاهقة المذهلة». ولكنّه لم يختبره، كما يمكن أن نقول، مستعملين كلمةً غير مألوفة، وجوديًّا أو تحوّليًّا. وأنا أقصد بهذا أنّه لم يكن قد اختبره بطريقةٍ حقّقت له رؤيةً للعالم ولمعنى الحياة في العالم. وهنالك مثل هذه التجارب في الفن، لا تفوق إلزامًا تلك التي يصفها راسكين (Ruskin) لوالده في رسالةٍ كتبها في عام 1848. حدث ذلك في تورينو، حيث كان راسكين يتسلّى بنسخ تفصيلٍ من لوحة **سليمان وملكة سبأ** (*Solomon and the Queen of Sheba*) لفيرونيزي (Veronese) في صالة عرض البلدية. لقد كتب الرسالة بعد سماع عظةٍ أُلقيت وفق معتقد الوالدَويين [الولدينسيين]، وكان تَرافُق العظة واللوحة قد أفاد بـ«عدم تحوّله».

ذات يوم، وبينما كنت أشتغل على وصيفة الشرف الجميلة في لوحة فيرونيزي، صُدمت بروعة الحياة التي يبدو العالم مهيّأً لتنميتها، عندما

نعتمد جانبه الأفضل... فهل يمكن أن تكون كلّ هذه القوّة والجمال مخالفةً لشرف صانعها؟ وهل أبدع الإله الوجوه جميلةً والأطراف قوية، وخلق تلك الطاقات الغريبة والمندفعة والخارقة للعادة، وخلق روعة المادّة وحبّها، خلق الذهب واللآلئ، والكريستال، والشمس التي تجعلها رائعة، وملأ الخيال البشري بكلّ الأفكار الرائعة، وأعطى للّمسة البشرية قوّتها لتضع الأشياء في مكانها ولتجعلها تلتمع وتكتمل، وذلك كي تبعد مخلوقاته عنه؟ وهل إنّ بول فيرونيزي العظيم.... خادمٌ للشيطان، وهل إنّ هذا المسكين الحقير والبائس بربطة عنقٍ سوداء والذي كنت أستمع إليه صباح هذا الأحد وهو يعرض هراءً بصوتٍ أخنّ ـ هل هو خادم للإله[165]؟

لقد عاش راسكين تحوّلًا في الرؤية، وذلك عبر اختبار لوحةٍ عظيمة، واكتسب فلسفةً للحياة. ولم يترك جيمس لنا، على حدّ علمي، أيّ واقعةٍ مشابهة لدى آدم فيرفير، على رغم أنّني أعتقد أنّها ربّما كانت معادلةً بشكل ما، حتّى إذا تضمّنت «روعة المادّة وحبّها ـ الذهب واللآلئ والكريستال». يغازل فيرفير زوجته الثانية وذلك بأخذها إلى برايتون (Brighton) لرؤية مجموعة القيشاني الدمشقي. إنّ جيمس يصف بحقٍّ هذه المجموعة بقوله: «إنّ أزرق الجمشت القديم في السطح الصقيل، الممعن في القدَم، بالكاد يبدو قُدَّ بحيث تلامسه الأنفاس بأكثر من وجنةٍ ملكية» وربّما لأنّ آدم فيرفير يزمع عرض الزواج على امرأةٍ جميلةٍ وشابّة، فإنّه يفكّر «ربّما للمرّة

(165) John Ruskin, communication to his father, in: Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years* (New Haven: Yale University Press, 1985), 256.

الأولى في حياته، بسرعة البديهة وحدها، بالمسار الواقعي نفسه، الجيّد بمقدار ما هو الكمال الذي أدركه وأعجب به»[166]. وفي كلّ الحالات، ولأنّ فيرفير قد صُدم بروعة المادّة، فإنّه يرى في الوقت عينه القبح السائد الذي لا بدّ من أنّه افترضه غير قابلٍ للإصلاح، وهذا على الأقلّ ما أستنتجه، أو سيفترضه غير قابلٍ للإصلاح، أو أنّه سيكون قد وجد، نظرًا إلى طاقاته الواسعة، طريقةً ما لتغيير تلك الشروط بشكلٍ مباشر. وعوضًا عن ذلك، فإنّه يفكّر في الفن بوصفه شيئًا يكشف عن كآبة الحياة الاعتيادية ويكفّر عنها في الوقت عينه. إنّه يشعر بكآبةٍ معيّنةٍ حتّى في حياته الخاصّة كأرمل، ولولا ذلك لما غامر إلى هذا الحدّ وانساق إلى زواجٍ ثانٍ خطير ـ ما لم يكن قد رأى الجمال الذي سيكتسبه باعتباره معادلًا لما سيحمله عملٌ فنّي عظيمٌ إلى حياته.

وليست هذه ما يمكن أن يسمّيه المرء تجارب روتينيةً للفن، أو في حالة راسكين تجربة متحفٍ روتينية. لقد صادف فيرفير وراسكين أعمالًا فنّيةً في سياقٍ وجودي وضعه الفن بعد ذلك في الميزان، مثلما يمكن أن يحقّقه نصٌّ فلسفي يُقرأ تحديدًا في الوقت المناسب. وإنّه لمن العسير أن يعرف المرء إن كانت ستفي بالغرض أيّ أعمالٍ أخرى في صالة عرض البلدية بتورينو، أو القيشاني الدمشقي في أيّ زمنٍ آخر. وإنّه كذلك ممّا يستحق التنويه أنّ التجربة لم تجعل بشكلٍ خاصٍّ أيًّا من الرجلين شخصًا أفضل، فلقد حاول فيرفير، بحقّ، أن يستعمل نموذج العمل الفني والمتحف بمثابة نموذج

(166) James, *The Golden Bowl*, 220.

للعلاقات البشرية، فقد قرن بين ابنته وما وصفته بأنه قطعة من متحف (morceau de musée)، وحوّل زوجته المزوّقة إلى نوعٍ من الدليل لمتحف المتاحف. الأرجح أنّ المتحف نموذجٌ غير ملائمٍ أبدًا لحياةٍ سعيدة. ويقترح الزواج غير الناجز والبائس بين راسكين وإيفي غراي الجذّابة أنّ مذهب اللذّة القويّ المتضمَّن لدى فيرونيزي لم يمحُ كوابحه الجنسية. ومن دون شكّ، سيجد اختصاصيٌّ نفسيٌّ دلالةً في كون «التفصيل» الذي سيطر عليه هدبًا من تنّورة وصيفة الشرف. وعلى رغم أنّ حياة الرجلين لم تكن في مستوى الفن الذي افتداهما، فقد شعرا بأنّه ينبغي شمول البشر العاديين من النساء والرجال بفوائد الفن - فيرفير من خلال متحف المتاحف، وراسكين من خلال كتاباته وتعليمه الرسم في معهد وركينغ مينز كوليدج (Working Men's College) بلندن. لقد كانا كلاهما مبشّرَيْن بالجماليّات.

إنّني أعتقد أنّ إمكان تجارب كتلك التي وصفتها هي التي تبرّر إنتاج الفن والحفاظ عليه وعرضه، ولو كان تحقُّق هذا الإمكان لأي سبب من الأسباب غير واردٍ لأغلب الأشخاص. إنّ تجارب الفن غير قابلةٍ للتوقّع. إنّها تتعلّق بحالةٍ ذهنيةٍ سابقة، ولن يؤثّر العمل عينه في أناسٍ مختلفين بالطريقة عينها أو لن يكون تأثيره في الشخص عينه متطابقًا في مناسباتٍ مختلفة. وهذا هو سبب رجوعنا دائمًا إلى الأعمال العظيمة: ليس لأنّنا نرى شيئًا جديدًا فيها في كلّ مرّة، بل لأنّنا نتوقّع منها أن تساعدنا في أن نرى شيئًا جديدًا في أنفسنا. تصعب رؤية لوحة سليمان وملكة سبأ بنسخةٍ ملوّنةٍ،

لأنّها الآن ـ باعتبارها نتيجةً دراسية ـ تُعتبر أساسًا أو بشكلٍ كاملٍ عملًا لورشة فيرونيزي: هي غير موجودةٍ بوصفها إحدى لوحات فيرونيزي الإلزامية. ويمكن أن يتساءل المرء هل كان راسكين سيتحوّل مثلما فعل لو أنّه علم بذلك. وليس هنالك، على حدّ علمي، أيّ شرطٍ خاصٍّ ينبغي على العمل الفني أن يفي به حتى يسرّع التفاعل: إنّ قليلًا من الأعمال قد كانت تعني بالنسبة إليّ ما كان يعنيه عمل ورهول **بريللو بوكس**، ولقد قضيت جزءًا معقولًا من ساعات يقظتي في الاشتغال على توضيح نتائج تجربتي له. سأقول فحسب إنّ الفن يمكن أن يعني القليل بالنسبة إلى شخصٍ كان حتّى الآن، مثلما كان آدم فيرفير حين كان يكدّس ثروته الكبيرة، «أعمى» وغير حسّاسٍ تجاه الفن، حتى ولو كان قد اختبره أو حتّى عاش معه. إنّ المتحف نفسه مبرّرٌ عبر واقع أنّه مهما فعل غير ذلك، فإنّه يجعل هذه الأنواع من التجربة ممكنة. ليست لها علاقة بسعة الاطّلاع على تاريخ الفن، ولا بـ «تقدير الفن»، مهما كانت فضائلهما. وفي الحقيقة، يمكن أن تجرى التجارب خارج المتاحف أيضًا: إنّي أعتقد في بعض الأحيان أنّ كلّ التزامي بالرسم تحدّد فجأةً عندما عثرتُ، بوصفي جنديًّا في الحملة الإيطالية، على نسخةٍ من تحفة المرحلة الزرقاء لبيكاسو، لوحة **الحياة** (*La Vie*). لقد ظننتُ أنّني سأفهم أمرًا عميقًا إذا فهمتُ ذلك العمل، ولكنّني أعرف كذلك أنّني قطعتُ عهدًا على نفسي بأن أحجّ إلى كليفلاند حتّى أختبر اللوحة نفسها، عندما أعود إلى الحياة المدنية. لكن عادةً ما يلتقي أغلبنا في المتاحف الأعمالَ التي تؤثّر فينا بمثل ما

تأثّر راسكين بفيرونيزي. في مناسبةٍ صحافيةٍ غير بعيدة، اعترف أحدهم لأمينة معرض صورٍ شمسيةٍ صعبة الفهم بأنّه لا يستطيع أن يرتئي العيش مع إحداها، وبدا لي جوابها عميقًا جدًّا. لقد لاحظتْ أنّ من الرائع، بعد كلّ شيء، أن تكون لنا متاحف لعملٍ كهذا، عمل يتطلّب الكثير منّا بحيث لا نستطيع أن نفكّر في أن يواجهنا في منازلنا.

وفي الوقت عينه، تبدو هذه التجارب الآن لكثيرٍ من الناس بأنّها تجعل المتحف هشًّا وهدفًا لنوعٍ من النقد الاجتماعي. إنّها ليست ما يتعطّش إليه ملايين المتعطّشين. وبهذا، فإنّني أعود إلى الجمهور الواسع في بروكلين الذي يعتبر المتحف في أفضل الحالات ذكرى من الطفولة، أو، في أسوأ الحالات هيكلًا معماريًا في إيسترن باركواي (Eastern Parkway)، ليس له دلالةٌ خاصّةٌ في حياته. هنالك رؤيةٌ جذريةٌ تسود هذه الأيام، في الولايات المتّحدة بالتأكيد، وهي تشترك مع رؤية آدم فيرفير في افتراضٍ على الأقلّ: يتعطّش ملايين المتعطّشين إلى الفن. ولكنّ هذا الفن الذي يتعطّشون إليه ليس شيئًا كان المتحف، حتّى الآن، قادرًا على توفيره لهم. إن ما يبحثون عنه هو فنٌّ نابع منهم. ويكتب مايكل برنسون في دراسةٍ بحثيةٍ استثنائية عما يُسمّى «الفن المؤسّس على الجماعة» ما يلي:

> إنّ الرسم والنحت الحداثيين سيقدّمان دائمًا تجربةً جماليةً من النوع العميق والضروري ولكنّها تجربةٌ لا تستطيع الآن الاستجابة للتحدّيات الاجتماعية والسياسية وصدمات الحياة الأميركية. إنّ حواراتها

ومصالحاتها هي بالأساس خاصّةٌ ومجازية، وهي الآن قد حصرت إمكان مخاطبة أولئك المواطنين المنتمين إلى أميركا المتعدّدة الثقافات والتي تقارب عاداتها الفنية الموضوعات لا بمثابة عوالم في ذاتها بل بمثابة أدواتٍ للأداء ولطقوسٍ أخرى تُقام خارج المؤسسات... وإنّه لمن الأكيد أنّ الصور التي مساكنها صالات العرض والمتاحف لا تستطيع أن تفعل إلّا القليل استجابةً للأزمة الراهنة في البنية التحتية في أميركا[167].

لقد صدرت هذه الدراسة في مجلّدٍ يصف معرضًا استثنائيًّا إلى حدٍّ ما ويحتفي به، وهو معرضٌ أقيم في شيكاغو في عام 1993 وأطلق عليه اسم **الثقافة قيد الفعل** (*Culture in Action*). من أجل هذا المعرض، ترأّس فنّانون عددًا من المجموعات البعيدة من حيث المسافة الاجتماعية عن معهد الفن في شيكاغو على سبيل المثال بمقدار ما يمكن أن نتخيّل، لخلق «فنٍّ نابع منهم»، كان بدوره بعيدًا من حيث المسافة الفنية بمقدار ما يمكن أن يُتخيّل عمّا تحتويه تلك البنية العظيمة والمؤثّرة من فنٍّ عظيمٍ ومهيب. كان برنسون ناقدًا فنيًّا متميّزًا يعمل لنيويورك تايمز، وهو يجد مكانه فكريًّا في مثل هذه المؤسسات، وهو يتكلّم عن الفن الـذي تحتويه، حتّى في هذه الدراسة، بطرقٍ سيعترف بها آدم فيرفير وجون راسكين (John Ruskin) ويساندانها:

إنّ اللوحة العظيمة هي تركيزٌ خارقٌ للعادة وتنسيقٌ للدوافع والمعلومات الفنية والفلسفية والدينية والنفسية والاجتماعية والسياسية. وبقدر

(167) Michael Brenson, «Healing in Time,» in: Mary Jane Jacob, ed., *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* (Seattle: Bay Press, 1995), 28-29.

ما يكون الفنان عظيمًا يصبح كلّ لونٍ وخطٍّ وإيماءةٍ تيّارًا ونهرًا من التفكير والإحساس. إنّ اللوحات العظيمة تكثّف اللحظات وتصالِح الاستقطابات وتديم الإيمان بقدرة الفن الخلّاق الكامنة التي لا تنضب. وينتج من ذلك أنّها تصبح بالضرورة شعاراتٍ للإمكان والقوّة.

.... بالنسبة إلى جمهورٍ يعشق الرسم، يمكن ألّا تكون الخبراتُ التي يقدّمها هذا النوع من التركيز والتناسق عميقةً وشاعريةً فحسب، بل كذلك باعثةً على النشوة، وحتى صوفية. إنّ الروح مجسّدةٌ في عالم المادة... ولا يبدو أنّ عالمًا فكريًا غير مرئي يوجد فحسب، بل إنّه يبدو متاحًا، في متناول أيّ فردٍ يستطيع أن يتعرّف إلى حياة الروح في المادة.

إنّ الرسم يشير إلى وعد التعافي.

هذا توصيفٌ باذخٌ نوعًا ما لفنّ المتحف، ويصعب أن يكون هنالك أيّ مقياسٍ يمكن بواسطته جعله قابلًا للقياس مع «فنٍّ نابع منهم» من النوع الذي كان معرض **الثقافة قيد الفعل** مخصّصًا له. ومن المحتمل أنّ الأكثر خلافيةً في مثل هذا الفن كان إصبع الحلوى الذي أُنتِج في المقرّ رقم 552 للاتّحاد الدولي لعمّال المخابز وصناعة الحلويات والتبغ في أميركا، بالتشاور مع الفنّانيْن كريستوفر سبيراندليو (Christopher Sperandio) وسايمون غرينان (Simon Grennan). ولقد سُمّي هذا الإصبع: **حصلنا عليه!** (*We Got It!*) ووُصفت صناعة الحلوى في النص بأنها «إصبع حلوى أحلامهم». ولا يوجد، كما قلتُ، أيّ مقياسٍ يوضع بموجبه هذا العمل في موضعٍ معيّنٍ ويوضع عمل سليمان وملكة سبأ لفيرونيزي

في موضعٍ آخر. هنالك استجابةٌ لهذا الأمر، أعتبرها خطيرة، ولكن يجب أن تُواجه. إنّها الاستجابة التي تجعل كل فنٍّ يتلاءم عبر إضفاء طابعٍ نسبي عليه: إنّ فيرونيزي هو للمجموعة التي يمثّلها فيرفير وراسكين ـ وبرنسون في مظهرٍ من مظاهره ـ ما «**حصلنا عليه!**» للمجموعة التي يمثّلها عمّال الموقع 552. وهكذا، فإنّه تمامًا مثلما يكون إصبع الحلوى «فنًّا نابعًا منهم» بالنسبة إلى أولئك العمّال، فإنّ **سليمان وملكة سبأ** ـ بحسب الصيغة السائدة ـ «فنٌّ نابع منهم» بالنسبة إلى الذكور البيض الميسورين الذين يعتبرون، وفق عبارة برنسون الصريحة، اللوحة شعار **قوّة**، وكذلك شعار إمكان. ولهذه الوضعية نتيجةٌ مباشرةٌ هي جعل المتحف منحازًا. هذا يصحّ على المجموعة التي تشكّل الأشياء الموجود في داخلها «فنٌّ نابعٌ منهم» ـ و[هذا] يُسقط أولئك السكّان العديدين من بروكلين الذين وصفتهم سابقًا ويتعطّشون، بحسب مقدّمات هذا الموقف، إلى فنٍّ نابع منهم.

وبسبب الأسئلة التي يثيرها معرض **الثقافة قيد الفعل**، يبدو لي أنّه كان معرضًا مؤثّرًا. فقد بلورَ كثيرًا من القضايا التي تقسمنا اليوم إلى فئاتٍ، وأرجو أن يناقَش المعرض حتّى تُحلّ هذه القضايا. إنّ بعضها يتعلّق بالضرورة بالمتحف، وهي تلك التي أودّ أن أقدّم بعض التعليقات عليها. إنّها قضايا كنت أنا نفسي معنيًّا بها بطرقٍ متعدّدة، وبالتالي فإنّني أتحدّث جزئيًّا عن تجربتي الخاصّة.

1. **الفن العمومي**. لقد كان هنالك دائمًا نوعٌ معيّنٌ من الفن العمومي في أميركا، وهو تشييد نُصبٍ تذكارية. ولكن في عصرٍ

قريبٍ نسبيًّا، سعت روحية فيرفير لمواجهة واقع أنّ الجمهور لا يذهب إلى المتحف بجعل المتحف يذهب إلى الجمهور، وذلك بوضع النُصب في الفضاءات العمومية، وكان يُفْترضُ أن يستجيب الجمهور لذلك بالطريقة عينها ـ جماليًّا ـ التي كان سيستجيب بها للأعمال في المتحف. هذه الاستراتيجية كانت معماريةً ببراعة لكونها خلقت متحفًا من دون جدرانٍ عبر إعمار الفضاءات باسم المتحف، وذلك في الظاهر من أجل فائدة الجمهور. ولم يكن للجمهور نفسه أيّ كلمةٍ في اختيار الفن، إذ كان هذا الاختيار محدّدًا بما أسمّيه هيمنة الأمناء ـ خبراء الفن الذين كانوا يعرفون ما كان جيّدًا وما لم يكن كذلك، ما دام الجمهور بشكلٍ عامٍّ لا يعرف ذلك. ولا يمكن أن يكون هنالك شكٌّ في أنّ ذلك الفعل كان يمكن أن يُفهَم باعتباره مسرحيةً من أجل الاستقواء على القسم الخاصّ بأمناء المتاحف، وقد ظهر بما هو كذلك في واحدةٍ من أعظم الأحداث الدرامية الفنية في زمننا، وهو التنازع على **القوس المائل** (*Tilted Arc*) لريتشارد سيرا في الميدان الفيدرالي (Federal Plaza) في نيويورك. وأنا بالأحرى فخورٌ بأنّني قد حاججت من أجل إزالة المنحوتة، وذلك في العمود المخصّص لي في مجلة **ذا نيشن** ـ وهو موقفٌ، بحسب ما أعتقد، لم يدافع عنه أحدٌ في أي نشرةٍ فنيةٍ في أميركا. وأنا أتذكّر طوني كورنر (Tony Korner)، ناشر **آرت فوروم**، وهو يقول إنّ هنالك كمًّا كبيرًا من الذين يوافقونني رأيي، ولكن لم يكن هنالك سبيلٌ إلى أن تقول المجلّة أكثر ممّا قلتُ. إنّ عالم الفن قد لفّ ودار عند سماع الآراء في تلك المسألة، لكن من دون نتيجة، فقد أزيلت القطعة، وأعيد

الفراغ البشع في الميدان الفيدرالي إلى الجمهور من أجل استعمالاته الخاصّة غير الباذخة. وفي رأيي الشخصي، فإنّ ذلك الجدال قد أثّر أكثر مما فعله أيّ حدثٍ مفردٍ في الكشف عن السلطة المرتبطة بواقع المتحف وذلك للجمهور العريض. لقد كانت المعابد دائمًا شعاراتٍ للسلطة، ولكن بطريقةٍ مقنّعةٍ بروحية ممارساتها ومطالبها. وبمقدار ما كانت المتاحف ممثّلَةً باعتبارها معابد للحقيقة ـ عبر ـ الجمال، فإنّ واقع السلطة كان غير مرئي.

2. **فن الجمهور.** هنالك طريقتان لتناوُل هذه المسألة. الأولى منح الجمهور مزيدًا من القدرة على اتّخاذ القرار في الفن الذي سيعيش معه في الفضاءات خارج المتحف. وينبغي ألّا يمثّل هذا الأمر صعوباتٍ مبالغًا فيها. وبالفعل، ينبغي أن يكون ذلك واحدًا من الأماكن التي يمكن أن تكون للديموقراطية التشاركية فرصة فيها. وينبغي أن يشارك الجمهور الذي ستكون له علاقة بالعمل الفني في القرارات التي ستؤثّر في حياته الجمالية. إنّ كريستو (Christo) قد أخذ في الحسبان الجمهور ذا الصلة دائمًا، وبالفعل، فإنّ عملية صنع القرار هي جزءٌ من العمل الذي ينجزه، وهذا العمل هو أيضًا مؤقّت، ومن الأهمية بمكانٍ تسجيل ذلك، بحيث إنّ الأجيال اللاحقة لن تتحمّل عبئه. بيد أنّ هذا القرار يقوم على فكرة المتحف، لأنّ المتحف هو أيّ مكانٍ يوجد فيه الفن المعني، فمن أجل دوام الفنّ، الفضاءات خارج المتحف هي مناطق متحفٍ منفصلة، والردود هي ردودٌ متحفية، والجمهور كان شريكًا في البداية بصفة هيئةٍ استشارية ـ بمثابة هيئةٍ من الخبراء، بالفعل، حول تمنّياتهم

الخاصّة، وتفضيلاتهم، ورغباتهم. إنّ ردّ بعض مالكي الأراضي في كاليفورنيا على **السياج الراكض** (*Running Fence*) لكريستو - الذي أُنجِز جزئيًّا عبر سماحهم له بالتحقق - ليقارَن في الشاعرية والقوّة بردّ راسكين على فيرونيزي، بالنسبة إلى أولئك الذين رأوهم في فيلم الأخوين ميزيل (Meisel). وسأعود في ما بعد إلى فكرة الجماليات التشاركية.

قبل أن نعود إلى البديل الآخر - خلق فنٍّ غير متحفي بتحويل الجمهور إلى فنّانه الخاصّ - ينبغي على المرء الإقرار بأنّه متى أتيح للجمهور إمكان المشاركة في سيرورات صنع قرار المتحف، فسيكون على كلٍّ من المتحف والجمهور اتّخاذ قرارٍ بتحديد أين يمكن أن يُرسَم حدٌّ ما، إن كان لا بدّ من تحديده، بين ما يمكن أن يُعرَض وما لا يمكن أن يُعرَض. وفي الولايات المتّحدة، تمرّن جمهورنا كثيرًا على الفن ذي المضمون الجنسي، وعلى ما يصاحبه من مشكلاتٍ رقابية. ولكن في كندا، حدث مؤخّرًا احتجاجٌ هائلٌ على اقتناء فنٍّ من النمطِ الأعلى تقديرًا من الناحية النقدية - أي **صوت النار** (*Voice of Fire*) لبارنيت نيومان (Barnett Newman) **ورقم 16** (*Number 16*) لمارك روثكو. والآن، توجد مزيةٌ واحدةٌ واضحةٌ من جعل المتحف منحازًا - من أن نقول بالفعل إنّ المتحف هو من أجل **فنهم الخاصّ**، من أجل «هم» محدّدة - وهذه الميزة هي أنّه يعود إليهم «هم» أن يحدّدوا ما ينبغي أن يكون فن«ـهم» وليس هذا من شأن الجمهور الذي يبقى خارج المتحف. وهذا يمكن أن يضع حدًّا لقضية الرقابة وما شابه، غير أنّ عبء الضرائب يقع على جميع الـ«هُمْ» بالمقدار

عينه. وليس هـذا مشكلةً مع متحف المتاحف الـذي كـان بوسع مجموعة فيرفير أن تموّله من قاع جيوبهم الخاصّة. وسيكون عليهم أن يتعاملوا مع ضمائرهم في منح دولاراتهم للفن بالأحرى عوضًا عن منحها لأشياء حسنةٍ أخرى. ومن جهةٍ أخرى، ستتمكّن عروضٌ حتّى من قبيل **الثقافة قيد الفعل** من أن تتحقّق من غير اعتباراتٍ ضريبيةٍ تؤثّر في مجموعاتٍ أخرى غير تلك التي يدعمها التمويل لإنتاج فنٍّ نابع منها. لقد كانت مساعدة كبيرة من الصندوق الوطني للفنون، ناهيك بالعدد الكبير من المنظّمات المعفاة من الضرائب. إنّ النصّ لا يعطينا ميزانية للعملية الكاملة، وبالتالي، ليست لديّ فكرةٌ عن تكلفة إنتاج أصابع الحلوى المسمّاة **حصلنا عليه!** على دافعي الضرائب. لم يكن ما أدرّتـه هذه الأصابع من المال كثيرًا، مقارنةً بكلّ المجهود الذي كان بُذل لبيعها لسكّان شيكاغو المتلهّفين على الحلوى. ولـم يكن مذاقها أفضل مطلقًا بسبب كونها فنًّا. ومن جانبٍ آخر، لم يكن ممكنًا صنع الحلوى بمثابة فنٍّ لولا وجود مصنع الحلوى الذي كان صانعو الحلوى قادرين على استعماله طـوال إنتاج «**حصلنا عليه!**» وبطبيعة الحال، لم يكن ريتشارد سيرا مجبرًا على تركيب مصنعٍ للمعدن الدوّار بقصد الحصول على الصفائح الفولاذية الهائلة الحجم المعرّضة للعوامل الجوّية والتي تطلّبها صنع **القوس المائل**. ولكن هذا في مجرى حديثنا لا غير.

والآن، هنالك خاصّيةٌ واحـدةٌ للفن المعاصر، ربّما تميّزه عن كامل الفن الذي ابتُكر منذ عام 1400، وهي أنّ طموحاته الأوّلية غير

جمالية. إنّ نمطه الأوّلي في العلاقة ليس مع المشاهدين باعتبارهم كذلك، بل مع ملامح أخرى لدى الأشخاص الذين يتوجّه الفن إليهم، وبالتالي، المجال الأوّلي لمثل هذا الفنّ ليس المتحف بذاته، وليس بالتأكيد الفضاءات العمومية المكوّنة بمثابة متاحف بفضل شَغلها بأعمالٍ فنيةٍ هي أوّلًا جمالية، تتوجّه أصلًا إلى الأشخاص بصفتهم مشاهدين. ولقد كتبتُ في دراسةٍ نُشرت في **آرت فوروم** في عام 1992 ما يلي: «إنّ ما نراه اليوم هو فنٌّ يبحث عن تواصلٍ أكثر مباشرةً مع الناس ممّا يجعله المتحف ممكنًا... أمّا المتحف، فإنّه من جهته يجتهد في التكيّف مع الضغوطات الهائلة التي تُفرض عليه من داخل الفن ومن خارجه. وبالتالي، فإنّنا شاهدون، كما أرى، على تحوّلٍ ثلاثي - في صنع الفن، وفي مؤسّسات الفن، وفي جمهور الفن»[168]. إنّني لم أفاجأ عند رؤية هذا المقتطف مذكورًا بمثابة نصٍّ تعزيزيٍّ يخدم **الثقافة قيد الفعل**. لم أفاجأ جزئيًا لأنّ فكرتي كانت مستلهمةً، بقدرٍ ما، من المجهود السابق الذي بذلته ميري جين جاكوب (Mary Jane Jacob)، المشرفة الرئيسية على المعرض، وهي أمينة متحفٍ مستقلةٌ ذات طاقةٍ عظيمةٍ ورؤيةٍ اجتماعية ثاقبة، وقد اعتبرتُ عرضها للفنّ ذي الموقع الفني النوعي في [مهرجان] سبوليتو (Spoleto) في الولايات المتّحدة الأميركية عملًا متميّزًا.

يتكوّن الفن خارج المتحف من أنواع معيّنةٍ لا يمكن أن يُنظر إليها بيسرٍ على أنها تنتمي إلى المتاحف، مثل فن الأداء، أو عبر

---

(168) Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992), 12.

’فن حصلنا عليه!‘ مثالٌ دلاليٌّ على هذا النوع - يوجَّه إلى مجموعةٍ خاصّةٍ تحدّد بواسطة حدودٍ عرقيةٍ أو اقتصاديةٍ أو دينيةٍ أو جنسيةٍ أو إثنيةٍ أو وطنية، أو بواسطة محدّداتٍ أخرى مثل تلك التي تُحدّد بها الجماعات. لقد كان «بينالي ويتني» الشهير لعام 1993 أنطولوجيا للفن خارج المتحف، ومُنح فجأةً فضاء عرضٍ في متحفٍ اعترفَ عبر هذا المعرض بالنزعة التي كانت في ذهني. إنّني أخشى أن أكون قد كرهت رؤية مثل هذا الفن في متحف، وذلك بسبب استعدادي الكبير لدعمه. ولكنّ ذلك يبيّن طبيعتي السياسية الرجعية. إنّ النتيجة الطبيعية لفنٍّ نابع منهم هي بالتأكيد تقريبًا متحفٌ نابع منهم ـ متحفٌ ذو غرضٍ مخصّص، مثل ما أصبح عليه المتحف اليهودي بنيويورك في عودته إلى نزعة الانحياز، أو مثل ما يتجلّى في المتحف الوطني للنساء في الفن (National Museum of Women in the Arts) بواشنطن، حيث ترتبط تجربة الفن بطريقة تماهي الأفراد مع الجماعة التي ينتمي إليها الفن والتي تقسم المشاهدين إلى من ينتمي إليهم الفن، وإلى الآخرين[169] (الزعم بأنّ «الـ» متحف بالتعريف مؤسّسٌ أصلًا على الانحياز يقوم على الزعم بأنّه تمامًا مثل المتاحف النابعة منهم لأجل «هم» مختلفين ـ وقسمة المشاهدين بين الذكور البيض أو الطبقة التي بيدها السلطة من جهة، ومن هم مسلوبو السلطة ومهمّشون من الجهة الأخرى).

---

(169) لقد ناقشت هذا الأمر في «الفن ما بعد الحداثي والذوات الصلبة»: «Post-Modern Art and Concrete Selves,» in: *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists* (New York: The Jewish Museum, 1993).

3. **ولكن هل هو فن؟** من بين ما يجعل فن الجماعة ممكنًا، على الأقلّ من النوع الذي يمثّله «**حصلنا عليه!**» هنالك نظرياتٌ معيّنةٌ لم تُعلن حقًّا قبل أوائل السبعينيات أو أواخر الستينيات على أقصى تقدير، على رغم أنّ حجّةً يمكن أن تُصاغ بأنّ أساس هذه النظريات يعزى إلى عام 1915، عندما قدّم مارسيل دوشان أوّل أشيائه الجاهزة. إنّ الصيغة الأكثر جذريةً للنظريات التحرّرية تعود إلى جوزيف بويس الذي لم يقتصر على الاعتقاد بأنّ أيّ شيءٍ يمكن أن يكون عملًا فنيًّا، بل كان أكثر جذريةً فصرّح بأنّ كلّ امرئٍ فنّان (وذاك يختلف بالطبع عن فكرة أنّ أيّ فردٍ يمكنه أن يكون فنانًا). إن الأطروحتين متّصلتان، فإذا فهمنا الفن من حيث الرسم أو النحت، على سبيل المثال، تكون الأطروحة الثانية بالتالي أنّ كلّ امرئٍ رسّامٌ أو نحّات، وهذا خطأٌ بمقدار خطأ أنّ كلّ امرئٍ موسيقي أو عالم رياضيات. لا شكّ في أنّ كلّ امرئٍ يستطيع أن يتعلّم أن يرسم أو أن ينحت إلى حدٍّ معين، ولكنّ هذا الحدّ هو بالأحرى أدنى من الحدّ الذي يبدأ عنده الرسم أو النحت بأن يكون فنًّا. وليس هنالك، على حدّ علمي، أيّ مكانٍ لمثل هذه التراتبية المؤذية في نظرية بويس التحرّرية. إنّه فنٌّ إذا ما كان فنًّا، وما عدا ذلك، فإنّه ليس فنًّا. ويمكن أن يوجد معيارٌ خاصٌّ نستطيع بواسطته أن نميّز «**حصلنا عليه!**» عن أصابع حلوى أخرى، ولكنّه بالتأكيد ليس المعيار الذي تُرتّب بواسطته أصابع الحلوى نفسها بين الأحسن والأسوأ ـ بواسطة الذوق، والمقاس، واعتبارات التغذية، وما إلى ذلك. إنّ «**حصلنا عليه!**» يمكن أن يفتقر إلى كلّ

معايير أصابع الحلوى عمومًا ويبقى فنًّا فيما تكون هي مجرد أصابع حلوى. ولا يحتاج إصبع حلوى بصفته عملًا فنيًّا إلى أن يكون إصبع حلوى لذيذًا بشكلٍ خاص. فعليه فحسب أن يكون إصبع حلوى قد أُنتِج مع نيّة أنّه فن. لا يزال بإمكان المرء أن يأكله بما أنّ قابليّته للأكل تتوافق مع كونه فنًّا. وإنّه لممّا يستحقّ أن يُلاحظ أنّ الأوّل في سلسلة ما يسمّى «المتعدّدات» لدى بويس قد تمثّل في قطعةٍ من الشوكولا وُضِعتْ على قطعة ورقٍ بسيطة. وسيكون ممّا يستحق الاهتمام أن نستخرج الاختلافات بين هذا العمل و«**حصلنا عليه!**»- وبين كلٍّ منه وقالب الشوكولا الضخم الذي دمجته الفنّانة المصمّمة الشابّة جانين أنطوني (Janine Antoni) في عملها **قضم** (*Gnaw*) لعام 1993. ويمكن أن نبدأ بالاختلاف بين تلبية حاجةٍ فيزيولوجيةٍ، وتناول وجبةٍ خفيفةٍ، والنهَم، وبالتالي بين شروط التغذية لدى جندي، ولدى عاشقٍ للحلويّات، ولدى المنهوم. بيد أنّ هنالك شيئًا من السخرية في أن يوجد معنى من «النوعية» يُشتقّ من الدراية وديناميات السوق الثانوية، حيث يستطيع الفرد أن يروّج لقطعةٍ من أنواع شوكولا بويس بصفتها «من النوعية الجيدة بشكلٍ خاصّ». ويمكن أن يعني ذلك من ضمن أشياء أخرى أنّ زوايا لوح الشوكولا حادّةٌ وأنّ أطرافها واضحة. ولكن يمكن أن يعتقد المرء أن لا علاقة لذلك بروحية المتعدّدات بوصفها فنًّا. الأمر أشبه بطلب ثمنٍ مرتفعٍ مقابل رفش الثلج الخاصّ بدوشان بحُسبان أنّه «لم تعد تُنتَج رفوش ثلجٍ من هذه النوعية» ـ يعني استنادًا في ذلك إلى حرفتها التقليدية وثخانة معدنها. كما لا صلة لذلك بنسق المعنى

الذي بات متاحًا للفن عندما تكون الأعمال الفنّية نفسها مصنوعةً من الشوكولا.

من اليسير أن نرى عدم وجود علاقةٍ بين «النوعية» وكون الشيء فنًّا بموجب اعتبارات بويس، وبهذه العبارات طُرحت مسألة «النوعية» للنقاش في مقالة شهيرة وخلافية لبرنسون في صحيفة **نيويورك تايمز**، نُشرت تحت عنوان «هل النوعية فكرةٌ أكل عليها الدهر وشرب؟» (Is Quality an Idea whose Time has Gone?). وإنه لجديرٌ بالتشديد، في اعتقادي، أنّ انعدام الصلة في ما يتعلّق بمفهوم النوعية ليس بمثابة علامةٍ على «فنٍّ نابع منهم». وفن النساء ـ وأنا لا أفكّر بالفنون الجميلة التي أبدعتها النساء بل بالفن النسائي التقليدي، كخياطة اللحُف على سبيل المثال، الذي لم ينل بعدُ حقًّا أوّليًّا في الدخول إلى متاحف الفنون الجميلة ـ قد كان، وبوضوح، موضوع خضوعٍ لمقاييس النوعية. وبسبب النواهي المرتبطة بتدمير الأيقونات، فإنّ اليهود والمسلمين لم ينتجوا الرسم والنحت، ولكن يمكن أن يكون هنالك بعض الشكّ في أنّ ما قاموا بإنتاجه باعتباره فنًّا قد خضع لمعيار النوعية. وحتى عمل بويس «الصوت الأكثر نبوئية»، بحسب برنسون، لمصلحة الثقافة قيد الفعل أفضل في بعض الأحيان ممّا كان عليه الأمر في عصورٍ أخرى، بمعايير جعلَها رفض فكرة النوعية موضع سؤال. وأنا أعتقد أنّه سيكون هنالك اتفاقٌ على أيٍّ من أعمال بويس كان الأفضل، وعلى سبب ذلك، وعلى ما جعله جيّدًا عندما يكون جيّدًا. وبالفعل، فإنّ عمل بويس يمنحُ تجارب من المستوى عينه الذي منحه القيشاني الدمشقي

أو سليمان وملكة سبأ لفيرونيزي. على سبيل المثال، وضع بويس في عام 1970 أداءً (وهو قد استعمل لفظة «الفعل») سُمّي **السمفونية الإسكتلندية (كينلوك رانوك) الكلتية** (*Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*) في معهد إدنبره للفنون. وهنالك سجلّ فوتوغرافيٌّ له وهو واقفٌ في غرفةٍ فارغةٍ وشاسعة ويرتدي ما تميّز به، قبّعة مصنوعة من اللّباد وسترة صيد، أو وهو يجثو على ركبتيه فوق أرضيّتها الملطّخة بالطلاء، تحيط به بعض التجهيزات الإلكترونية. وهذا وصف لجزءٍ من الأداء:

> إنّ أفعاله تُختزل إلى الحدّ الأدنى: إنّه يخربش على سبّورة ويدفعها على الأرض بعصا في مسارٍ يدوم أربعين دقيقة يصاحبه فيها كريستيانسن (Christiansen) [أي عازف البيانو] ويُظهر أفلامًا أنجزها بنفسه (وهي ليست ناجحةً تمامًا بما أنّ التركيب يحطّم الإيقاع) ورانوك مور (Rannoch Moor) الذي يندفع ببطءٍ أمام الكاميرا بسرعةٍ تناهز ثلاثة أميالٍ في الساعة. إنّه يقضي ما يزيد على الساعة ونصف الساعة وهو ينزع نتفًا من الجيلاتين عن الجدران ويضعها على طبقٍ يفرغه على رأسه بحركةٍ محمومة. وأخيرًا، فإنّه يقف ساكنًا لمدّة أربعين دقيقة.
>
> وأن يُروى ذلك هكذا، فإنّه يبدو كأنّه لا شيء، لكنّه في الواقع مؤثّر. وأنا لا أتحدّث عن نفسي فحسب: إنّ كلّ من شاهد الأداء قد تحوّل، على رغم أنّ كلّ امرئٍ كان له بالطبع تفسيرٌ مختلف[170].

(170) Caroline Tisdale, *Joseph Beuys* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), 195-196.

أسترعي الانتباه إلى كلمة «التحوّل» التي تردّد صدى «عدم التحوّل» لدى راسكين. وأنا أعتقد أنّ كلّ من يقرأ الوصف يتمنّى لو كان موجودًا هناك حتّى يجرّبه بنفسه. وهناك أحيانًا نزعةٌ إلى التفكير ببويس كما لو أنّه كان شخصًا تأثّر بأفكار بويس. ولكنه كان فنّانًا مدهشًا ذا أسلوبٍ آسرٍ وقدرةٍ على التأثير المدهش في الناس.

هنالك استجابة لهذه الاعتراضات. يمكن أن يقال إنّ أعضاء المجموعات المهمّشة التي تُنتج فنًّا تكون فيه القيمة وجيهةً قد استبطنوا القيم الفنّية السائدة ولكن بالأساس الثقافة الفنّية الأجنبية، وإنّ بويس بمقدار ما كانت نبوّته صادقة ظلّ مصابًا بعدوى المؤسسات التي كوّنته. إنّ فن الجماعة الحقيقي خاضعٌ للمعايير، ولكن ليس من النوع الذي يطبّقُ على الثقافة الفنّية السائدة المتوافرة في المتاحف والمؤسّسات الدائرة في فلكها.

ولكن ليس هدفي هنا أن أتوقّف مطوّلًا عند هذه المسألة. يمكن أن نفترض أنّ نوع الفن الذي يعرّفه المتحف هو فنٌّ عرف المجد، وأنّنا قد عشنا ثورةً في مفهوم الفن لا تقلّ أهمّيةً عن الثورة التي ظهر المفهوم معها، حوالى عام 1400، والتي جعلت المتحف مؤسّسةً ملائمةً تمامًا لفنٍّ من هذا النوع. وأنا نفسي أجادل هنا، وفي مواضع عدّة، في أنّ نهاية الفن قد حانت، وهذا يعني أنّ السردية التي ولّدها ذاك المفهوم قد بلغت نهايتها المحدّدة ذاتيًّا. عندما يتغيّر الفن، يمكن أن يضمحلّ المتحف باعتباره المؤسّسة الجمالية

الأساسية، ويمكن أن تصبح القاعدة هي المعارض خارج المتحف من الصنف الذي يمثّله معرض **الثقافة قيد الفعل** والتي يكون فيها الفن والحياة متداخليْن بشكلٍ أكثر حميميةً ممّا تسمح به مواضعات المتحف. أو يمكن أن يصبح المتحف نفسه مهمّشًا جماليًّا بصفته يصبح منحازًا إلى ما يمكن أن يبقى الثقافة الفنية السائدة والتي تُفهم الآن بأنها ميدان أصنافٍ معيّنة، جنسية واقتصادية وعرقية. وذاك يقلّل بالتأكيد من الضغط المسلّط على المتحف، ولكن بثمنٍ ما.

وقبل الحديث عن ذلك، نعود إلى السؤال «ولكن هل هو فن؟»، وهو سؤالٌ يحيل بشكلٍ خاصٍّ إلى أعمالٍ من قبيل «**حصلنا عليه!**»، وهو بالتأكيد ليس فنًّا بمعايير «متحف المتاحف»، ولكن إلى الدرجة التي نقبل بها إمكان الثورات المفهومية في الفن والتي لا تهمّ كثيرًا. وما يمكننا أن نقوله هو أنّه يجب أن يكون هنالك مفهومٌ خارج التاريخ حيث تحدث الثورات المفهومية، ويكون تحليل هذا الأمر مهمّة فلسفة الفن، مهمّةٌ أشعر فيها بأنّه قد حصل تقدّم، ومنه ما حقّقتُه أنا شخصيًّا، وأنّ ما فيه الكفاية قد فُهم حتى يكون قادرًا على القول إنّ من المعقول تمامًا أن يوصف «**حصلنا عليه!**» بأنّه فنٌّ بموجب تعريفٍ فلسفي ملائم، تعريف لم تكن الحاجة إليه قد ظهرت لدى أحدٍ حتّى وقتٍ قريبٍ نسبيًّا. سينقص كثيرٌ منه وفق المعايير الملائمة لمفهوم الفن الذي ساد بضعة قرون. ولكن، يمكن إذًا أن يكون هنالك نقصٌ كثيرٌ من العمل المحرَّر بفضل ذلك المفهوم الأقدم الذي حظي به «**حصلنا عليه!**»

عبر معايير ملائمة لمفهوم الفن، يجعلنا عملٌ يماثله أكثرَ قدرةً على فهمه.

4. **المتحف والجمهور.** عندما أقول إنّ المتحف مقيّدٌ في ما يتعلّق بما هو قادرٌ على فعله لأميركا المتعدّدة الثقافات، فإنّني أميل إلى اعتبار المتحف مبخوس الحقّ نوعًا ما. ولا أعتقد أنّ الخبرات التي قدّمها راسكين لأبيه، وتلك التي قدّمها لنا جيمس في وصف آدم فيرفير، أو التي قدّمها الشاهد على فعل بويس في إدنبره في عام 1970 هي حقًّا وفعلًا مقيّدةٌ بالطبقة والجندر والعرق وما شابه بمقدار ما تدّعيه أطروحات التعدّدية الثقافية. يحتاج المرء بالتأكيد إلى بعض المعرفة بقصد الحصول على تلك الخبرات، وذاك هو نوع المعرفة الذي ينبغي أن يُنقل إلى الناس إذا ما كان لهم أن يكتسبوا هذه الخبرات. تلك هي معرفةٌ من مستوى مختلفٍ تمامًا عن مستوى تذوّق الفنّ من النوع الذي ينقله المحاضرون، أو مؤرّخو الفن، أو منهاج التربية الفنية. وهي محدودة الصلة بتعلّم الرسم أو النحت. إنّ الخبرات تنتمي إلى الفلسفة وإلى الدين، وإلى الوسائل التي يُنْقَلُ عبرها معنى الحياة إلى الناس باعتبارهم بشرًا. وأعود في هذه النقطة إلى تصوّر آدم فيرفير لملايين المتعطّشين. إنّ ما يتعطّشون إليه، في نظري، وما نتعطّش إليه جميعًا هو المعنى: نوع المعنى الذي استطاع الدين أو الفلسفة أو الفنون الجميلة توفيره – وهي في الرؤية المدهشة لدى هيغل، اللحظات الثلاث (هنالك ثلاث لحظاتٍ فحسب) لما يعبِّر عنه بالروح المطلق. وأنا أعتقد أنّ تصوّر الأعمال الفنّية بوصفها نقاط ارتكاز المعنى

هو الذي ألهم الهياكل المعمارية الشبيهة بالمعابد في المتاحف الكبيرة في عصر جيمس، وانسجامها مع الدين والفلسفة هو الذي دفع إلى حُسبانها بمثابة نواقل للمعرفة. إنّني أعني أنّ الفن قد بُنِيَ بمنزلة منبعٍ للمعرفة أكثر من كونه مجرّد موضوعٍ لها. وأعتقد أنّ تطلّعاتٍ أخرى كانت قد حلّت محلّها وعكستها في هياكل معمارية أخرى، مثل مركز بومبيدو (Centre Pompidou) تحفة روجرز (Rogers) وبيانو (Piano) في باريس. إنّ هذه التطلّعات الأخرى، ومهما كانت، هي على الأرجح أسبابٌ وجيهةٌ وصالحةٌ لإبداع الفن ودعمه واختباره، ولكن ربّما يتزايد كون المتحف عائقًا بحيث يصعب الالتفاف عليه، بما أنّه مؤسَّسٌ على إمكان وجود نوع المعنى الذي حاولتُ تبيينه. إنّ هذه التطلّعات، في نظري، تابعةٌ لذاك النوع من المعنى، وبالتالي، تابعةٌ للمتحف باعتباره مخصّصًا لجعله متوافرًا. من ناحية أخرى، فإنّ المتحف سعى لأن يكون منفتحًا على مسائل أخرى عديدة لدرجة أنّه تكريمًا لحدس آدم فيرفير - بأنّ هنالك شيئًا تتعطّش إليه الملايين- لا تزال اللوحات معلّقةً في صالاته للعرض، ولا تزال خزائنه ممتلئةً بأشياء رائعة من النوع الذي تشاور فيه فيرفير مع خطيبته في برايتون قبل قرن.

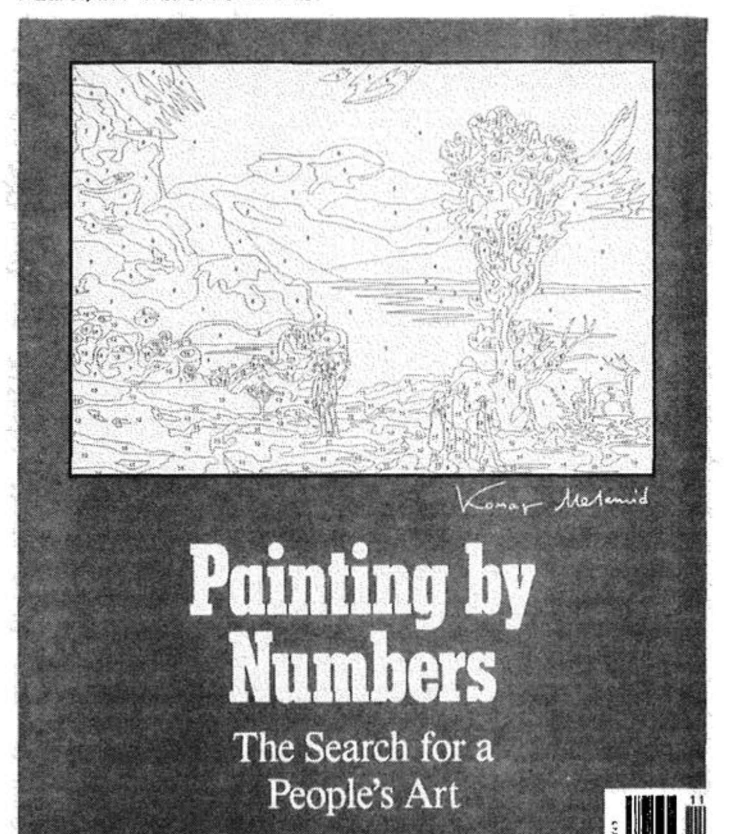
5. **الفن بعد نهاية الفن.** أن يكون «**حصلنا عليه!**» عملًا فنيًّا لا مجرّد إصبع شوكولا هو أمرٌ غير ممكنٍ إلّا بعد نهاية الفن، أي بعد أن حرّرَته بوصفه كذلك نظرياتٌ قويةٌ ظهرت في السبعينيات، بمعنى أنّ أيّ شيءٍ يمكن أن يكون عملًا فنيًّا وأنّ كلّ امرئٍ فنان.

وأن يكون هذا الفن «مؤسَّسا على الجماعة» أكثر من كونه عملَ شخصٍ مفردٍ هو نتاج نظرياتٍ سياسيةٍ تحرّريةٍ تمسّكت في إحدى نتائجها البرامجية بأنّه يجب عدم حرمان مجموعات الأفراد الذين ادّعوا أنّهم لا يجدون أيّ معنًى في فن المتاحف من المعاني التي يمكن أن يمنحها الفن لحياتهم. إنّ «**حصلنا عليه!**» لا يمنح مرتبة الفن لكلّ إصبع حلوى قيد الإبداع، ليس أكثر من دوشان الذي جعل من رفشٍ للثلج عملًا فنيًّا بحيث حوّل كلّ رفشٍ للثلج إلى عملٍ فني. وإذا أقررنا بصحّة ذلك إلى هذا الحدّ، نسأل أنفسنا أين هو المتحف بعد قبول مفهوم «فن نابع منهم».

إنّني أعتبر أنّ الأمر الأوّل الذي يجب أن نقوله هو أنّ الأشخاص الذين كان «**حصلنا عليه!**» بالنسبة إليهم فنًّا لم يكونوا ينتمون جميعًا إلى المجموعة التي كان إصبع الشوكولا بالنسبة إليها «فنًّا نابعًا منه». ومثلما هو الأمر في كلّ الحالات المماثلة، فإنّ العمل قد قسم الجمهور إلى قسمين بين أولئك الذين تجسّدت هويّتهم في الفن باعتبارهم جماعة، وأولئك الذين لم يكونوا جزءًا من تلك الجماعة ولكن الذين آمنوا، ربّما، بالفن المستند إلى الجماعة ـ مثل مايكل برنسون، أو مختلف الأفراد الذين ينتمون إلى عالم الفن والذين عملوا مع شتّى الجماعات لتسهيل خلق الأعمال الفنية المختلفة المكوّنة معرض **الثقافة قيد الفعل**. لقد كانوا أفرادًا يشعرون هم أنفسهم بالراحة الكاملة في عالم المتحف وغاليري الفن، في المعرض الفني والدوريات الفنية. لم يكن «**حصلنا عليه!**» بأيّ معنًى من المعاني فنًّا نابعًا منهم. وبالفعل، كان موقفهم تجاه «**حصلنا**

عليه!» شبيهًا كلّ الشبه بنوع العلاقة التي حكمت موقف راسكين من لوحة **سليمان وملكة سبأ** لفيرونيزي أو موقف آدم فيرفير من القيشاني الدمشقي الأزرق، وهو ما ساعد بشكلٍ فوري في تثقيف ذلك الفن: لم يكن «فنًّا نابعًا منهم» للذكور البيض الميسورين. لقد كانا فحسب من قدّراه، بالطريقة عينها التي قدّره بها رجالٌ ونساءٌ بيضٌ لم يكونوا جميعًا غير ميسورين، والذين كوّنوا جمهور أعمالٍ مثل **حصلنا عليه!** واستحسنوا ذلك العمل، ولم يكن ذلك بالتأكيد على أرضيةٍ جمالية، بل على أرضيةٍ أخلاقية وسياسية. وبالتالي، لم يكن «**حصلنا عليه!**» بأيّ شكلٍ من الأشكال فنًّا حصريًّا بالنسبة إلى أولئك الذين اعتبروه فنًّا نابعًا منهم. إنّه ينتمي إلى كلّ امرئ، مثلما ينبغي أن يكون الفن. وبالفعل، من المنصف القول إنّ على رغم أنّ عالم الفن لم يصنع إصبع الشوكولا، فقد جعل ممكنًا أن يكون فنًّا عندما أنجزه الحلوانيون بعنايةٍ خاصّة، في لحظةٍ معينة من التاريخ - يعني بعد نهاية الفن، عندما يكون كلّ شيءٍ ممكنًا بمعنًى ما. لا يمكن أبدًا توقّع أن يوفّر «**حصلنا عليه!**» لأيّ فردٍ نوعًا من الخبرة كالتي وفّرها عمل **سليمان وملكة سبأ** لراسكين - في نهاية المطاف، ما هو عدد الأفراد الذين وفّرت لهم هذه اللوحة بالذات خبرةً شبيهةً بالتي وفّرتها لراسكين؟ وبالنسبة إلى من يعرف تاريخ فن الحلوى، يمكن تخيّل أن يميل بعض الناس إلى التفكير في كلّ أولئك الرجال والنسوة، بعيدًا عن عالم الفن، وهم يفكّرون في ما منح معنًى لحياتهم وما جعلهم يقرّرون أنّ بإمكانهم

صنع فنٍّ استنادًا إلى ذلك وفي الوقت عينه بصنع أفضل إصبع حلوى في شيكاغو! إنّ مجرّد إمكان ذلك إنّما يسوّغ وضع العمل في المتحف. فكيف لنا، بغير ذلك، أن نحافظ عليه لبناء الأجيال القادمة؟



صورة غلاف مجلّة ذا نيشن (*The Nation*)، 14 آذار/ مارس 1994.
أعيد نشرها بإذن خاصّ. العمل الغرافيكي بالإذن من: (PAUL CHUDY)

ترتيبات التاريخ: الإمكانية والملهاة

في لحظةٍ سابقةٍ بعض الشيء من تحليلي، أعلنت، بشيءٍ من البهرجة، أنّني أنا نفسي جوهراني (essentialist) في فلسفة الفن، على رغم أنّ لفظ «جوهراني» قد اتّخذ في النظام الجدالي للعالم المعاصر دلالةً من بين أكثر الدلالات سلبية. وبخاصّةٍ في الخطاب النسوي، فإنّ مجرّد الترحيب بوجود ماهيةٍ أنثويةٍ ثابتةٍ وكلّيةٍ إنّما يعادل مسألة قبول شكلٍ من القمع. ولكن من الواضح أنّني فُهِمتُ باعتباري مناهضًا للجوهرانية في فلسفة الفن، وبالتالي صُنِّفْتُ في شقّ الملائكة. كتب ديفيد كاريير، على سبيل المثال، منذ زمنٍ غير بعيدٍ أنّ «هدف تحليل دانتو النقدي هو الزعم بأنّ الفن، بما هو كذلك، لديه جوهر»[171]. والآن، سأتحمّل العبء الكامل لعملي الرئيسي المخصّص للموضوع عينه، وعنوانه: **تجلّي المألوف** لأنّني دعمتُ الجوهرانية في فلسفة الفن، بما أنّ ذلك الكتاب يتّخذ برنامجًا له تعريفًا للفن يتضمّن بوضوحٍ في نهاية المطاف وجود هويّةٍ فنّيةٍ كلّيةٍ وثابتة، فإنّ مكمن الصعوبة مع الوجوه البارزة في كتابات مجال علم الجمال منذ أفلاطون وصولًا إلى هايدغر، ليس في أنّهم كانوا جوهرانيّين، بل في أنّهم قد أساؤوا فهم الجوهر. ولم يكن الأمر

(171) David Carrier, «Gombrich and Danto on Defining Art,» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3 (1995), 279.

البتّة استنتاجًا من استنتاجاتي بأنّه «إذا ما أمكن أن يكون **الحوض** أو **بريللو بوكس** عملين فنّيين، فلم يعد هنالك أيّ شيءٍ مميّزٍ يشكّل الفن»، مثلما يعتقد كاريير بكلّ وضوح. إنّ فكرتي هي أنّه إذا ما كانا عملين فنّيين، فإنّ كلّ تعاريف جوهر الفن التي جُرِّبت كانت خاطئةً في فهمها، ولم يكن الفنّانان اللذان قاما بالمحاولتين مخطئين في محاولتهما. لكن إذا ما كان ناقدٌ بمثل تبصّر كاريير قد أساء فهم آرائي، فإنّني لا أستطيع أن أكون خارج الخطّ تمامًا في بذل مجهودٍ حتّى أثبتها مرّةً أخرى، ولا سيّما منذ أن زعمتُ، بالتوازي مع دعم الجوهرانية، أنّني تاريخانيٌّ في فلسفة الفن، إذ يمكن أن يكون صعبًا على القرّاء أن يدركوا إمكان تطابق هذه الآراء، وبالتالي يمكن أن يكون عرض اتّساقها مساهمةً فلسفيةً ذات مشروعيةٍ خاصّة، أي أكثر من مجرّد الرضى الذي ينتج من عودة الأمور إلى نصابها.

هناك طريقتان للتفكير في الجوهر: بالعودة إلى طبقة الأشياء التي يدلّ عليها هذا اللفظ، أو إلى مجموعة المحمولات التي يتضمّنها معنى اللفظ: أي من جهة **الماصدق** (extensionally) ومن جهة **المعنى** (intensionally) إذا ما استعملنا الأحكام القديمة التي كانت تحدّد معاني الألفاظ في كثيرٍ من الأحيان[172]. أحدهما يشتغل من

---

(172) «إنّ لفظًا ما يمكن أن يُرى بطريقتين، إمّا باعتباره طبقةً من الموضوعات (التي يمكن أن يكون فيها عضوٌ واحدٌ فقط)، وإمّا باعتباره مجموعةً من الأوصاف أو الخصائص التي تحدّد المواضيع. يسمّى الطور أو الملمح الأوّل ماصدق (extension) اللفظ أو **فحواه** (denotation)، بينما يسمّى الثاني **الدلالة** (connotation) **أو القصد** (intension). وبالتالي، فإنّ ماصدق لفظ **فيلسوف** هو «سقراط»، و«أفلاطون» و«تاليس» وما شابه ذلك، وقصده هو «محبّ الحكمة»، و«ذكيّ» وما إلى ذلك. انظر: =

جهة الماصدق حين يسعى، بواسطة الاستقراء، لاستنباط المحمولات المشتركة والمميّزة للعناصر التي تكوّن ماصدق اللفظ. إنّ الطابع الأقلّ تجانسًا للفظ ماصدق **العمل الفني**، وبالخصوص في العصر الحديث، قد مثّل أحيانًا أساس إنكار أنّ طبقة الأعمال الفنية لها مجموعةٌ تعريفيةٌ للمحمولات، وبالتالي الإقرار، وقد كان ذلك أمرًا مألوفًا عندما بدأت بحوثي وتحقيقاتي في فلسفة الفن، بأنّه يجب على الفن، مثله مثل الألعاب، أن يكون في أحسن الأحوال صفًّا من التشابه العائلي. وإذا ما كان افتراضي صائبًا، فإنّ أمرًا على مدى هذه السطور ينبغي أن يشدّد على نيّة إرنست غومبريتش الأوّلية في القول بأنّه «لا يوجد في الواقع أيّ شيءٍ بمثابة فن»[173]، على رغم أنّ لديّ انطباعًا واضحًا بأنّ غومبريتش لم يكن من بين أولئك الذين تعاملوا مع دوشان بجدية[174]. لم يكن ينبغي على وجه التحديد أن يضلّ عن

Morris R. Cohen and Ernest Nagel, *An Introduction to Logic and Scientific Method* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1934), 31. =

إنّ هذا التمييز معياري في نصوص المنطق الكلاسيكي.

(173) E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon, 1995), 15.

(174) «هنالك، بشكلٍ مرعب، كثيرٌ من الكتب التي لا أقرأها عن مارسيل دوشان، وكلّ هذا التعامل عندما أرسل مبولةً إلى معرض، واعتبر الناس أنّه 'أعاد تعريف الفن'... يا له من لغو!» انظر:

E. H. Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* (London: Thames and Hudson, 1993), 72.

وأنا أعتقد أنّ ما قصد قوله كان «كثيرٌ من الكتب المرعبة»، وذلك لأنّه، وهو يتحدّث بأسلوب نابوكوفيان (Nabokovian) الذي ندمن عليه أنا وكاريير، كان يخبرني بأنّه لم يقرأ كتابي **تجلّي المألوف**، أو أنّه قد قرأه كفايةً ليعتبره لغوًا.

مساهمتي، إذا ما اعتبرناها كذلك، عدم التجانس في ماصدق اللفظ الذي جعله دوشان وورهول جذريًا. لقد جعلاه جذريًا لأنّه عندما صُنِّف عملهما بصفته فنًّا، نتج من ذلك مباشرةً أنّ المرء لم يعد بإمكانه أن يميّز بالملاحظة أيّها أعمالٌ فنية، ولا عاد بوسعه بالتالي أن يأمل بلوغ تعريفٍ عبر الاستقراء المؤسَّس على أمثلة. لقد كانت مساهمتي أنّه أصبح ضروريًا العثور على تعريفٍ لا يتسّق فحسب مع الانفصال الجذري عن طبقة الأعمال الفنية، بل يفسّر كيف كان ذاك الانفصال ممكنًا. ولكن، ومثل كلّ التعاريف، كان تعريفي (والذي كان على الأرجح جزئيًا فحسب) جوهرانيًا بالكامل. وأقصد بـ «جوهراني» أنّه كان يأخذ على عاتقه أن يكون تعريفًا من خلال شروطٍ ضروريةٍ وكافية، في توافقٍ مع الكيفية الفلسفية المعتمدة. وبالتالي، عرضيًا، أرادت نظرية الفن المؤسّساتية لدى ديكي هي الأخرى أن تكون جوهرانيةً بهذه الطريقة. وقد وقفنا كلانا بتصميمٍ ضدّ تيّار فتغنشتاين في ذلك العصر[175].

كان هيغل الشخصية الوحيدة في تاريخ علم الجمال التي وجدت أنّها قد أدركت تعقيد مفهوم الفن- وكان لها تقريبًا تفسيرٌ

---

(175) انظر:

George Dickie, «Defining Art,» *The American Philosophical Quarterly* 6 (1969), 253-256.

لقد صقل ديكي أكثر تعريفه الأصليّ على مرّ السنين. وانظر من أجل ببليوغرافيا كاملة لكتاباته وكتابات نقّاده:

Steven Davis, *Definitions of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

قبْليٌّ لعدم تجانس طبقة الأعمال الفنية، بما أنّه، على عكس أغلب الفلاسفة كانت له نظرةٌ تاريخيةٌ لا تأبيديّة. ففي مخطّطه، كان على الفن الرمزي أن يبدو مختلفًا عن الفن الكلاسيكي، وكذلك عن الفن الرومانسي، وكان من الواضح كنتيجةٍ لذلك أنّ أيّ تعريفٍ يمكن أن يعطيه للفن كان عليه أن يكون متلائمًا مع تلك الدرجة من الفوضى الإدراكية واستحالة الاستقراء. ولقد كتب هيغل في المقطع الرائع الذي قدّم فيه أفكاره عن نهاية الفن قائلًا: «إنّ ما تستثيره فينا الأعمال الفنية الآن ليس المتعة المباشرة فحسب، بل كذلك الحكم، بما أننا نُخْضِعُ لتفكيرنا (1) مضمون الفن و(2) وسائل تقديم العمل الفني، وملاءمتها أو عدم ملاءمتها بعضها لبعض»[176]. لقد اقترحتُ في خاتمة الفصل الخامس أنّنا نحتاج إلى أكثر بقليلٍ من (1) و(2) كي نحدّد التركيب البنيوي للنقد. ومن المؤكّد أنّ هنالك مسألة الإحساس التي يخصّ هيغل، عبر صِفتها، الفنّ فيخصّه بمرتبةٍ أدنى في عالم الروح المطلق من تلك التي تحتلّها الفلسفة التي هي تعقّلٌ محضٌ لا تشوبه الحواس، على رغم أنّه قد يمتلك الإحساس وقد أُدمج في فكرته عن «وسائل التقديم». ولكن يبدو لي كذلك أنّه مع كلّ التقنيات الاستعراضية في الأمثلة الخيالية ومنهجيتها للمعادِلات التي لا يمكن التمييز بينها، فإنّ كتاب **تجلّي المألوف**، في جهده لوضع صيغة تعريف، وبالتالي لتحديد جوهر الفن، قد أنجز ما هو أفضل بقليلٍ من تقديم الشرطين (1) و(2) باعتبارهما ضروريين كي

(176) G. W. F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), II.

يكون لشيءٍ ما وضع فن. كي يكون عملٌ ما عملًا فنيًّا، يجب أن يفي بالشرط (1) **بصدد** شيءٍ ما، وأن يفي بالشرط (2) **لتجسيد معناه**. إنّ التجسيد يتجاوز أو يسقط خارج التمييز بين المعنى والماصدق عندما يقبض على أبعاد المعنى، ولم يجد فلاسفة المعنى (وفقدوا بسرعةٍ) طريقةً للتعامل مع المعنى الفنّي إلّا بعد أن قدّم فريغه (Frege) فكرته المهمّة ولكن غير المطوَّرة عن **التلوين** (Farbung) التي اقترحها ليكمل فكرة **المعنى** (Sinn) **والأهمية** (Bedeutung). وفي كلّ الحالات، فإنّ كتابي يحدّد شرطين، ولقد كنت (ولا أزال) مقتنعًا بشكلٍ غير كافٍ بأنّهما كانا كافيين معًا حتّى نعتقد أن العملية قد تمّت. ولكنّي لم أكن أعرف إلى أين أمضي بعد ذلك، وبالتالي انتهى الكتاب عند هذا الحد. وبعبارات كاريير، فإنّه يبدو لي أنّني التقطتُ جزءًا من جوهر الفن، وبالتالي فقد أكّد الكتاب اقتناعي الفلسفي بأنّ الفن مفهومٌ جوهراني.

إنّ الاختلاف، فلسفيًّا، بين شخصٍ مؤسّساتي النزعة مثل ديكي وبيني أنا نفسي لا يكمن في كوني جوهرانيًّا خلافًا له، بل في كوني قد شعرت بأنّ قرارات عالم الفن في جعل شيءٍ ما عملًا فنيًّا قد تطلبت طبقةً من الأسباب للحفاظ على القرارات من أن تكون مجرّد إجراءاتٍ أملتها إرادةٌ اعتباطية[177]. وفي الحقيقة، فإنّي شعرت أنّ منح صفة الفن **لبريللو بوكس والحوض** كان مسألة إعلانٍ أقلّ منها

---

(177) انظر من أجل نقاشٍ أكثر تفصيلًا مقالتي:
«The Art World Revisited,» in: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992).

مسألة اكتشاف. لقد كان الخبراء خبراء بالفعل بالطريقة عينها التي يكون فيها الفلكيون خبراء فيما إذا كان شيءٌ ما نجمًا. فلقد رأوا أنّ لتلك الأعمال معاني تفتقر إليها نظائرها التي لا يمكن تمييزها عنها، ورأوا كذلك كيفية تجسيد تلك الأعمال تلك المعاني. لقد كانت تلك أعمالًا أُنتُجت فحسب من أجل نهاية الفن بما أنّ المجال كان محدودًا جدًّا بالنسبة إليها من حيث تقديمها الحسّي، ودرجة كافية ممّا سماه هيغل «الحكم» لتسويغ زعمي المتهوّر إلى حدٍّ ما والذي نصّ في بعض الأحيان على أنّ الفن قد انقلب تقريبًا إلى فلسفة.

هنالك اعتبارٌ أبعد أدّى دورًا لا يُستهان به في تفكيري حول الفن، ويتعلّق بالمسألة المؤسّساتية، وأقصد بذلك أنّ موضوعًا ما تحديدًا (أو تحديدًا بالضبط) مثلما مُنحت له منزلة العمل الفني في عام 1965 لم يكن باستطاعته أن يحصل على تلك المنزلة في عام 1865 أو عام 1765. إنّ مفهوم الفن، بصفته جوهرانيًّا، هو لازمني. ولكنّ ماصدق اللفظ مفهرَسٌ تاريخيًّا - وبالفعل، فهو كما لو أنّ الجوهر يكشف عن نفسه عبر التاريخ، والتاريخ جزءٌ ممّا يمكن اعتبار أنّ فولفلين عناه ضمنًا حينما قال: «ليس كلّ شيءٍ ممكنًا في كلّ الأزمان، ولا يمكن أن تخطر في بالنا أفكارٌ معيّنةٌ إلّا عند مستوياتٍ معيّنةٍ من التطوّر»[178]. إنّ التاريخ ينتمي بالأحرى إلى ماصدق مفهوم الفن لا إلى معناه، ومجدّدًا باستثناءٍ ملحوظٍ لهيغل، لم يتعامل فعليًّا أيّ فيلسوفٍ جديًّا مع البعد التاريخي للفن. ومن جهةٍ أخرى، فإنّ غومبريتش قد فعل

(178) Heinrich Wölfflin, «Foreword to the Sixth Edition,» *Principles of Art History* (New York: Dover Books, 1932), ix.

ذلك، وله فضلٌ عظيمٌ في أنّه ركّز على أنّ غاية كتابه المحوري **الفن والوهم** «تمثّلت في تفسير لماذا يكون للفن تاريخ»[179]. إنّه يفسر بالفعل لماذا يملك التمثيل التصويري تاريخًا، لا لماذا يملك **الفن** تاريخًا، وهذا هو السبب في أنّه عانى مثل تلك الصعوبة في إدماج دوشان في سرديته بما أنّه، رغم كلّ ذلك، ليست هنالك علاقةٌ بين **الحوض** والإنجاز والمطابقة. ولو أنّ غومبريتش لم يأخذ على عاتقه احتقار زميله بوبر لهيغل[180]، لأمكنه أن يرى أنّ كلًّا من المضمون ووسائل التقديم كانت هي نفسها مفاهيم تاريخية، على رغم أنّ ملَكة الذهن التي تُردّ إليها ليست إدراكًا بل إنّها، مرّةً أخرى، «حكم». وفي نظر التقييدات التاريخية التي تثقل كاهل هذين الشرطين، ولنسمّهما شرطين هيغليين، وهما شرطان لم يكن **الحوض** (الذي كان على أيّ حالٍ هامشيًّا في تاريخ السباكة) ولا **بريللو بوكس** (الذي يلمّح إلى تاريخ التصنيع، ناهيك من تاريخ معايير نظافة المنازل) يجعلهما قادرين على أن يكونا عملين فنيين في أيّ فترةٍ سابقة. (بإمكاننا أن نعرّف فترتهما التاريخية بأنها أيّ زمنٍ يمكن أن يكونا فيه عملين فنيين).

لقد أصبح لفظ «جوهراني» لعنةً في العالم ما بعد الحديث، وذلك أولًا في إطار العلاقة بين الجنسين وثانيًا في أطرٍ سياسية. لقد

---

(179) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1972), 388.

(180) In Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950), esp. chap 12.

أصبحت وجهات نظرٍ معيّنة حول جوهر الأنوثة تثير إحساسًا (محقًّا) بأنّه قمعيٌّ للنساء عند مستوياتٍ معينةٍ من تاريخ النوع البشري، وفي سجالٍ لإدوارد سعيد (Edward Said) حظي باحتفاءٍ كبير، أخفت فكرةُ تشارك العرب في جوهرٍ فريد، الاختلافاتِ بينهم عن أعين الغربيين (ولنغمض أعيننا هنا عن جوهرانية لفظ «الغربيين»). وهكذا، فقد اعتُبر إنكار وجود جوهرٍ أنثوي (على سبيل المثال) أمرًا أفضل أخلاقيًا وسياسيًا من البحث عن مثل ذلك الجوهر. أو أن يقول المرء عن البشر عمومًا بأنّ وجودنا هو جوهرنا، إذا ما اتّبعنا قلب سارتر التمييز في العصر الوسيط. وأنا الآن غير واثقٍ من القيمة التي كنا سنحظى بها لو حاولنا تحديد تعريفاتٍ جوهرانية للنساء أو العرب أو البشر عمومًا، ولكن إذا وجدنا مزيةً، ناهيك عن إلحاحٍ، في فعل ذلك في حالة الفن، فربّما نرى أنّ هنالك ضوابط معينة ضد أنواع الاستغلال التي هدف الموقف السجالي من الجوهرانية إلى تحديدها. وبما أنّ ماصدق مصطلح «العمل الفني» تاريخيٌّ، بحيث إنّ تلك الأعمال لا يشبه أحدها الآخر في مختلف المراحل، أو إنّها على الأقلّ غير ملزمةٍ بأن يشبه أحدها الآخر، فمن الواضح أنّ تعريف الفن يجب أن ينسجم مع كلٍّ منها مثلما يجب عليها كافّةً أن تكون مثالًا على الجوهر المتطابق. ويمكن أن نقول الأمر عينه عن ماصدق فكرة العمل الفني عبر مختلف الثقافات التي اعتادت صنع الفن: إنّ مفهوم الفن يجب أن يكون منسجمًا مع كلّ ما هو فن. ويستتبع ذلك بشكلٍ مباشرٍ أنّ التعريف لا يؤدّي إلى أيّ إلزاماتٍ أسلوبيةٍ مهما كانت، وذلك لأنّه يصمد في فترات الثورة الفنية أمام القول إنّ

ما تركناه وراءنا «ليس فنًّا حقًّا». إنّ أولئك الذين تلذّذوا بنفي منزلة الفن عن أعمالٍ معينة قد نزعوا نحو رفع خاصّيةٍ عرَضيةٍ تاريخيةٍ للفن لتصبح جزءًا من جوهر الفن، وهذا خطأٌ فلسفيٌّ من الواضح أنّ تجنّبه كان أمرًا صعبًا، وبالخصوص عند الافتقار إلى تاريخانيةٍ قويةٍ تتماشى مع الجوهرانية. وباختصار، إنّ الجوهرانية في الفن تستلزم التعدّدية، سواءٌ أكانت تعدّديةً تحقّقت تاريخيًّا بالفعل، أم لا. أقصد أنّني أستطيع أن أتخيل ظروفًا تكون فيها الأعمال الفنية مجبرةً خارجيًّا بفعل الإكراه السياسي أو الديني على الامتثال لمعايير معيّنة. إنّنا نرى ذلك يحصل مع محاولات شرعنة الصندوق الوطني للفنون لتبنّي توجّه مقبول اجتماعيًّا.

إنّ التطبيق على مفاهيم أخرى يتمتع كلٌّ منها بماصدق تاريخي هو تطبيقٌ مباشرٌ وواضح. فمفهوم النوع الأنثوي، على سبيل المثال، له تاريخٌ معقّد، بحيث إنّ ما يعتبر ملائمًا للنساء يتنوّع بشدّةٍ من فترةٍ إلى أخرى ومن مكانٍ إلى مكان (ولا يقلّ صحّةً عن ذلك أنّه يوجد بالمثل ماصدق تاريخي عند «الرجل»). وليس أكثر ممّا هو الحال مع مفهوم الفن، هذا يستتبع عدم وجود شيءٍ مماثلٍ للجوهر يمكن حُسبان أنّ جميع النساء يقدّمن مثالًا عليه، ولا أحد غيرهنّ. وذلك يعني بالأحرى أنّ الجوهر لا يستطيع أن يحتوي على أيّ شيءٍ عرَضي تاريخيًّا أو ثقافيًّا. وهكذا، فإنّ الجوهرانية هنا، كما في مكانٍ آخر، تستتبع تعدّديةً في سمات الجنسين، ذكورًا وإناثًا، ما يجعلها مسألة سياسةٍ اجتماعيةٍ وأخلاقية في حال وجدت أيّ خصائص لإدماجها في المثل العليا التي تتماشى مع الجندر. وهذه الخصائص لن تكون

جزءًا من الجوهر لأسبابٍ واضحة، لأنّ ما ينتمي إلى الجوهر، في الفن أو في الجندر، ليست له أيّ علاقةٍ بالسياسة الاجتماعية أو الأخلاقية.

إن الترابط بين الجوهرانية والتاريخانية يساعدنا في تحديد الفترة الراهنة في الفنون البصرية. وبما أنّنا نسعى إلى استيعاب جوهر الفن - أو إذا تحدّثنا بصفةٍ أقلّ جدّيةً، استيعاب تعريفٍ فلسفي مناسب - فإن مهمتنا تُيسَّرُ بشكلٍ كبير بواسطة الاعتراف بأنّ ماصدق لفظ «العمل الفني» هو الآن مفتوحٌ تمامًا، بحيث إنّنا نعيش، بالفعل، في زمنٍ بات فيه كلّ شيءٍ ممكنًا بالنسبة إلى الفنانين، في زمنٍ لم يعد فيه، بحسب العبارة التي اقتبستُها من هيغل، «حدودٌ للتاريخ». ما الذي يجب أن نقوله الآن ردًّا على زعم هاينريش فولفلين الذي ذُكر أكثر من مرّةٍ في هذا النصّ، والذي يعتبر أن ليس كلّ شيءٍ ممكنًا في كلّ زمن؟ إنّه يشير إلى أنّ «كلّ فنانٍ يجد إمكاناتٍ بصرية معيّنة قبله، ويكون مرتبطًا بها»، بحيث «إنّه حتّى [صاحب] الموهبة الأكثر أصالةً لا يستطيع تجاوز حدودٍ معيّنةٍ يحدّدها تاريخ ولادته». ومن المؤكّد أنّ هذا يجب أن يكون صحيحًا بالنسبة إلى فنانين وُلدوا في عالم فنٍّ تعدّدي، ويكون كلّ شيءٍ ممكنًا بالنسبة إليهم، كما هو صحيحٌ بالنسبة إلى فنانين قد ولدوا في داخل عالم الفن في أثينا زمن بيريكليس (Pericles) أو فلورنسا زمن آل ميديتشي (Medici). ولا يستطيع المرء أن يفلت من تقييدات التاريخ عبر الدخول إلى الفترة ما بعد التاريخية. وإذًا، كيفما صحّ القول بأنّ كلّ شيءٍ ممكنٌ في الفترة ما بعد التاريخية التي نجد أنفسنا فيها، فيجب أن يتوافق ذلك مع فكرة فولفلين

التي لا يكون بحسبها كلّ شيءٍ ممكنًا. ويجب التخلّص من رائحة التناقض العفنة عن طريق التميز بين كلّ شيءٍ ممكن، وكلّ شيءٍ غير ممكن. وهذه، جزئيًّا، هي مهمة هذا الفصل الأخير.

إنّ المعنى الذي يكون بموجبه كلّ شيءٍ ممكنًا هو أنّه لا وجود لتقييداتٍ قبْليةٍ لما يمكن أن يكون عليه شكل العمل الفني البصري، بحيث إنّ أيّ شيءٍ مرئي يمكن أن يكون عملًا بصريًا. إنّه جزءٌ ممّا يعنيه بالفعل العيش في نهاية تاريخ الفن. وهذا يعني بشكلٍ خاصٍّ أنّ الفنّانين يستطيعون تمامًا أن يتملّكوا أشكال فن الماضي، وأن يستعملوا لغاياتهم التعبيرية الشخصية الرسمَ على جدران الكهوف ورافـدة المذبح وبورتريه البـاروك، والمنظر الطبيعي التكعيبي، والمنظر الطبيعي الصيني بأسلوب سونغ (Sung)، أو أيّ شيءٍ آخر. وبالتالي، ما هو غير الممكن؟ ليس ممكنًا أن ننسب أنفسنا إلى تلك الأعمال مثلما فعل أولئك الذين أدّت تلك الأعمال الدور الذي أدّته في شكل حياتهم: لسنا من سكّان الكهوف، ولسنا كذلك من مؤمني العصور الوسطى، ولا من صغار أمراء الباروك، ولا من الباريسيين البوهيميين على تخوم أسـلوبٍ جديـد، ولا مـن رجـال الأدب الصينيين. بطبيعة الحال، لا تستطيع أيّ حقبةٍ أن تنسب نفسها إلى فن أشكال حياةٍ سابقة بالطريقة التي نسب بها أولئك الذين عاشوا تلك الأشكال. لكنّهم لم يستطيعوا أيضًا أن يجعلوا تلك الأشكال أشكالًا لهم مثلما نستطيع نحن. هنالك اختلافٌ يجب تحديده بين الأشكال وطريقة انتسابنا إليها. إنّ المعنى الذي يكون فيه كلّ شيءٍ ممكنًا هو ذاك الذي تكون فيه كلّ الأشكال أشكالنا. والمعنى الذي لا يكون فيه

كلّ شيءٍ ممكنًا هو ذاك الذي يجب علينا بموجبه أن ننسب أنفسنا إليه بطريقتنا الخاصة. إنّ الطريقة التي ننسب بها أنفسنا إلى تلك الأشكال هي جزءٌ ممّا يعرّف حقبتنا.

وعندما أقول «كلّ الأشكال أشكالنا»، فإنّني لا أقصد أنّه لا يوجد أشكال مميّزة لحقبتنا. وبالنظر إلى كاتالوغ بينالي إسطنبول لعام 1995، على سبيل المثال، فإنّ المرء لا يستطيع إلّا أن يكون مندهشًا لمسألة أنّه، عمليًّا، لا شيء ممّا قد صُوّر قد أمكن إنجازه بمثابة فنٍّ في وقتٍ قريبٍ لا يتجاوز عقدًا من الزمان. إنّ أغلب هذا الفن هو في شكل أعمال تركيبية، ويرفض الفنّانون كلّ تضييقٍ عليهم في الوسائط التي يستعملونها. هنالك معنى تعبّر فيه الآثار الفنية عن عصرنا، وهذا سيتواصل على نحوٍ شبه مؤكّد. فبينالي إسطنبول لعام 2005 سيحتوي على نحوٍ شبه مؤكّدٍ أعمالًا لا يمكن تخيّلها اليوم. إنّها نتيجةُ الضغوطاتِ التي تمارَس على الفنّانين بشكلٍ ثابتٍ حتى يقدّموا شيئًا جديدًا، ضغوطاتٌ ييسّرها الماصدق المفتوح للفظ «العمل الفني». يتعلّق الأمر بلازِمةٍ عامّةٍ حول عدم القدرة على معرفة المستقبل التاريخي. وبالتالي، عندما نتخيّل أنفسنا بمثابة زائرين لبيناليات ستنظّم بعد عشر سنوات ـ البينالي 105 في البندقية، والخامس في جوهانسبرغ، والعاشر في إسطنبول، و«بينالي ويتني» لعام 2005 ـ فإنّنا نعرف على نحوٍ شبه مؤكّدٍ أنّها ستتضمّن أشياء مختلفةً بطرقٍ لا نستطيع تخيّلها في أيّ جزئيةٍ مهمّةٍ عمّا يمكن أن نكون قد رأيناه في عام 1995. ولكنّنا نعرف كذلك أنّ تعريفنا الفن قد ترسّخ كفايةً بحيث لن نتردّد في قبوله باعتباره فنًّا. وإذا ما اختلفَ ذلك التعريف عمّا لدينا

اليوم، فسيكون ذلك من خلال تقدّم الجماليات الفلسفية التي قد ينشّطها التاريخ غير المتوقّع لمستقبل الفن، وقد لا يفعل.

فلْنعُدْ إذًا إلى فكرة مفادها أنه لمّا كانت كلّ الأشكال هي أشكالنا بالفعل، فإنّنا لا نستطيع أن ننسب أنفسنا إليها بالطريقة عينها التي استعملها أولئك الذين كانت تلك الأشكال لهم في الأصل. إنّه نوعٌ خاصٌّ من الثمن الذي ندفعه مقابل حريتنا في الاستحواذ على تلك الأشكال، وبما أنّ أمر عدم القدرة يساعدنا في تعريف الحاضر التاريخي، فيستحقّ ذلك قضاء بعض الوقت في تحليل الفارق بين الفترة ما بعد التاريخية وكلّ الفترات السابقة في تاريخ الفن. ولا نستطيع أن نفعل ما هو أفضل من الاستفادة من فولفلين وحماسته تجاه الطرائق التاريخية ـ للإمكانية والاستحالة ـ بصفته مرشدنا.

إنّ استراتيجية فولفلين جد بارعة. فهو يجمع الفنانين المتعاصرين الذين يبدون لأوّل وهلةٍ بعيدين أسلوبيًّا بعضهم عن بعض، ويقترح أنّهم يمتلكون، في الواقع، من الأشياء المشتركة أكثر ممّا يبدو عليه الأمر لأوّل وهلة. كتب فولفلين: «إنّ غرونفالد (Grunewald) يمثّل نمطًا من الخيال يختلف عن دورر، وعلى رغم ذلك، فإنّهما ينتميان إلى العصر عينه»، ولكن «إذا ما نظرنا من وجهة نظرٍ أوسع، فإنّ هذين النمطين يجتمعان في أسلوبٍ مشترك، بمعنى أنّنا نتعرّف على الفور إلى العناصر التي توحّدهما باعتبارهما ممثِّلَيْن لجيلهما»[181]. أو مجدّدًا،

---

(181) Wölfflin, *Principles of Art History*, viii-ix.

ربّما لا يوجد فنّانان يختلف واحدهما بمزاجه عن الآخر، رغم كونهما متعاصرين، أكثر ممّا يختلف المعلّم الباروكي بيرنيني (Bernini) عن الرسّام الهولندي تيربورخ (Terborch). فمن سيفكر أمام الوجوه المضطربة لبيرنيني في الرسوم الصغيرة المسالمة لتيربورخ؟ وعلى رغم ذلك، فإذا ما وضعنا رسومات كلٍّ من المعلّمَين جنبًا إلى جنبٍ وقارنّا بين الخصائص العامة للتقنية، فإنّه ينبغي علينا التسليم بأنّنا أمام صلة نسبٍ كاملة[182].

باختصار، هنالك سمةٌ خاصّةٌ بصريةٌ مشتركة، تتجاوز الحدود الوطنية والدينية في زمنٍ محدّد، وأن يكون المرء فنّانًا أصلًا فذاك أمرٌ يتطلّب المشاركة في هذه الرؤية. ولكنّ «الرؤية أيضًا لها تاريخ»: تتغيّر اللغة البصرية المشتركة بالضرورة. وعلى رغم أنّ بيرنيني وتيربورخ يختلفان واحدهما عن الآخر، فإنّ كلًّا منهما أقرب إلى الآخر منه إلى بوتيتشيللي (Botticelli) أو لورنتزو دي كريدي (Lorenzo di Credi) اللذين ينتميان إلى شريحةٍ مختلفةٍ تمامًا: إنّ «انكشاف هذه الشرائح البصرية يجب أن يُعتبر بمثابة المهمّة الأوّلية لتاريخ الفن» كما رأى فولفلين. وبطبيعة الحال، فإنّ «انكشاف» فولفلين المعروف جيّدًا هو هنا أنّ بوتيتشيللي وكريدي خطّيان في حين أنّ تيربورخ وبيرنيني تصويريان. وعندما يقول بأن ليس كلّ شيءٍ ممكنًا في كلّ زمن، فإنّه يعني في المقام الأوّل كما أعتقد، أنّ أولئك الذين يوجدون في الشريحة الخطية لا يستطيعون أن «يقولوا ما يجب عليهم قوله» بمصطلحاتٍ تصويرية. إنّ فولفلين يسأل، لمجرّد استبعاد السؤال، عن

(182) المصدر السابق، II.

كيفية تعبير بيرنيني عن نفسه بالأسلوب الخطّي الذي يعزى إلى القرن السادس عشر ـ «لقد احتاج إلى الأسلوب التصويري ليقول ما كان ينبغي عليه أن يقوله». يتجاوز «أن يقول ما كان ينبغي عليه أن يقوله» بوضوحٍ تاريخ الرؤية، إلّا إذا ما قبلنا أنّه يمكن استعمال الأشكال البصريةِ للتعبير عن الاعتقادات والمواقف، وهي بحدّ ذاتها غير بصرية، بأيّ حال من الأحوال: «للرؤية تاريخٌ» فقط لأنّ التمثيلات البصرية تنتمي إلى أشكال حياةٍ هي نفسها ينتسب بعضها إلى بعض تاريخيًّا. إنّ رسائل تيربورخ كانت إيروسية وخاصّة، بينما كانت رسائل بيرنيني كونيةً ودرامية. لقد كان الأمر يتعلّق بالذات بأن الأسلوب التصويري أتاح لهما أن يقولا ما أرادا قوله بطرائق يفتقر إليها الأسلوب الخطي. إنّ أشكال الحياة التي انتمى إليها الفنانان بالتتالي قد تشابكت بحيث لم يتشابك أيٌّ منها مع أشكال الحياة التي عبّر عنها الأسلوب الخطي.

تولّى فن حركة الإصلاح المضادّ (Counter-Reformation) مهمّة تصوير معاناة الشهداء، وآلام المسيح، وحزن مريم عند قاعدة الصليب[183]. ولقد كان علم النفس العملياتي يتمثّل في أن يتقاسم أولئك الذين رأوا الأعمال المشاعر، وفي التماهي مع من يعبّرون

---

(183) انظر:

Rudolph Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958), 2.

«إنّ كثيرًا من قصص المسيح والقدّيسين تتعلّق بالشهادة والفظاظة والرعب، وخلافًا للأمثَلَة في عصر النهضة، بات العرض المكشوف للحقيقة يعتبر أساسيًّا؛ فحتّى المسيح كان يجب أن يُرى 'منكوبًا ومدمّى ومبصوقًا عليه وممزّق الجلد وجريحًا ومشوَّهًا، وباهت اللون وبشعًا'».

عنها، وعزّزوا الإيمان الذي من أجله كابدت تلك الشخصيات كلّ تلك الآلام. ولم يكن من الواجب على الجمهور مجرّد رؤية وجود معاناة، ولا مجرّد استنتاج أنّ شخصًا ما كان يعاني فعلًا في الأوضاع الموصوفة: لقد كان عليه أن يشعر بالمعاناة. ولقد توجّب اكتشاف طرقٍ كي يبلغوا ذلك كلّه بواسطة وسائل الرسم والنحت. ولكن حين تطوّرت استراتيجيات الباروك الأسلوبية، استُعملت لغاياتٍ أخرى - بحيث تُشعر المتفرجين على سبيل المثال بدفء غرفةٍ ما أو بالبرودة الناعمة لثوبٍ من الساتان. وهكذا، فإنّ الإملاءات التي كان فن بيرنيني استجابةً لها قد سمحت لتيربورخ بأن يقول أشياء لا يمكن أن يبلغها فنّانٌ «خطّي» لا يمكن حتى أن تخطر في باله فكرة أنّ مثل هذه الأشياء يمكن أن تقال. وهنالك عدم تناظرٍ مفيدٌ فلسفيًا في التفكير بعدم تمكّن فنّاني القرن السادس عشر حتّى من تصوّر التعبير عن أشياء معّينة في الفن، تتطلّب بالفعل لغة الأسلوب الباروكي التصويرية، وفي التفكير في الكيفية التي يكون بها فنّانٌ باروكيٌّ محبَطًا إذا ما أُجبر على محاولة قول ما كان عليه أن يقوله بأسلوب أسلافه المباشرين الخطّي. فكيف كان لكارافادجيو (Caravaggio) أن يعبّر عن نفسه - كيف «قال ما كان عليه أن يقوله» - بأسلوب بينتوريكيو (Pinturicchio)، وكيف كان لكوربيه (Courbet) أن يتخطّى الإرغامات التي حدّدت الشريحة التي اشتغل جوتّو عليها؟ ربّما رأى المتفرّجون أو استنتجوا المعاناة والاحتضار والألم في الشخصيات الخطّية، غير أنّ الشعور بها وربطها بأولئك الذين يخضعون لها يتطلّب استراتيجيةً أسلوبيةً مختلفة (فالقصص الهزلية المصوّرة التي

تستعمل بالأساس الأساليب الخطّية في التصوير تلجأ إلى الكلمات أو الرموز: «آه!» أو النجوم الموضوعة في مداراتها حول رأس مرتجٍّ لشخصٍ ما) ولكنّ الإرغامات تفعل فعلها أيضًا في الاتّجاه التاريخي الآخر: ما الذي يمكن أن يفيد جوتّو في ما يصفه فولفلين بأنّه «طاقة التعامل الباروكي مع الجماهير؟» وكيف يمكن أن يتناغم ذلك، بأيّ شكل، مع ما أراد قوله من خلال فنه؟ باختصار، هنالك تناغمٌ داخليٌّ معيّنٌ بين الرسالة والوسائل.

لقد صرّح الفيلسوف بول فيرابند (Paul Feyerabend) ذات مرّةٍ بأنّ «الحقب التاريخية مثل الباروك والروكوكو والعصر القوطي يوحّدها جوهرٌ مخفيّ لا يفهمه إلا شخصٌ منفردٌ وخارجي... نستطيع أن نقبل أنّ أوقات الحرب تنتج كتّاب حرب ـ لكنّ ذلك لا يستنفد طبيعتهم. ويجب على المرء كذلك أن يدرس أولئك الذين لم تمسّهم الحميّة الوطنية وكانوا ربّما مضادين لها، إنّهم يمثّلون أيضًا عصرهم»[184]. إنّ فكرة وجود جوهرٍ تاريخي هي بالتأكيد بعيدةٌ عن الوضوح، ولكنّنا على ما أعتقد لن نملك أيّ سلطةٍ على ماهيّة التاريخ إذا لم نعترف بوجود وقائع يتناغم المفهوم معها. ونستطيع أن نتكلّم عن هذه الوقائع باعتبارها «حقبًا» إذا اخترنا ذلك، شريطة أن

---

(184) انظر:

Paul Feyerabend, *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 49.

يحيل فيرابند إلى محاضرةٍ ألقاها باعتباره جنديًا في عام 1944، ويصعب أن نعرف إلى أيّ درجة كان ملتزمًا بهذا الرأي عندما كتب في أواخر حياته عن آرائه المبكّرة.

نعترف بأنّ الحقبة ليست مجرّد فاصلٍ زمني، بل هي بالأحرى أشبه بفاصلٍ تملك فيه أشكال الحياة التي يعيشها النساء والرجال هويّةً فلسفيةً معقّدة، كشيءٍ عشناه وعرفناه بالطريقة التي نعرف بها أشياء بعيشها، وأشبه بشيءٍ يستطيع المرء معرفته من دون أن يعيشه، وأشبه بشيءٍ يمكن في آنٍ واحد عيشه ومعرفته، في حالة الأفراد الذين وُهِبوا تبصّرًا تاريخيًّا في عصرهم الخاص - أولئك الذين يكونون في داخل عصرهم وخارجه في الوقت عينه. نحن نستطيع أن نطّلع على حقبة الباروك كدارسين متخصّصين أو، إذا استعملنا كلمات فيرابند الرومانسية، كأشخاصٍ «منفردين وخارجيين»، ولكنّها لم تعد متاحةً لنا كشيءٍ نستطيع أن نعيشه. أو نستطيع بطريقةٍ ما أن نعيشها عبر ضربٍ من المحاكاة والاصطناع لا غير، وذاك ليس عيشها حقًّا بما أنّه لا يعيشها معنا أحدٌ آخر. إنّ نموذج شخصٍ ما يحاول جاهدًا أن يعيش حقبةً بهذه الطريقة هو بطبيعة الحال دون كيخوته (Don Quixote) الذي سخر من تخيّلاته أو استغلّها أفرادٌ لا يقاسمونه فعلًا شكل حياته (بما أنّ أحدًا لا يستطيع ذلك)، ولكنّهم يستطيعون أن يتوصّلوا إلى معرفةٍ بها من الخارج، أي بالطريقة التي تسمح لأغلبنا بمعرفة الحياة التي عاشها غيرنا في أوقاتٍ سابقة.

إنّنا نعرف بالفعل قليلًا من الأمور عن الأشكال المستقبلية للحياة، وإذا ما حاولنا العيش من منظور المستقبليات، فإنّنا لن نمثّل على نحوٍ شبه مؤكّدٍ أكثر من رؤية عصرنا الخاصّ للمستقبل. إنّ المعادل المستقبلي لدون كيخوته سيكون على نحوٍ شبه مؤكّدٍ شكلًا مختلفًا من رجل الفضاء الذي نزع نحو جعل المستقبل شعارًا

منذ ثلاثينيات القرن العشرين ربّما، عندما قفز باك روجرز (Buck Rogers) وويلما ديرنغ (Wilma Dearing) من نجمٍ إلى نجم. وعند نهاية القرن (العشرين)، فإنّ ثربانتس (Cervantes) ربّما يكتب روايةً عن شخصٍ يحاول أن يعيش حياة المستقبل الآن، ولكنّها ستبدو قديمةً عندما يأتي المستقبل بمقدار ما يبدو باك روجرز اليوم. إنّه ـ أو إنّها ـ بما أنّ الجنون لا يعرف التمييز الجنسي ـ سيستعين بالتأكيد بنوع الملابس التي تعرّفنا إليها من أفلامٍ سينمائيةٍ مثل **2001**. ولا يوجد شيءٌ أكثر إيقاظًا من الأوهام، من الطريقة التي نُظر فيها إلى تسعينيات القرن العشرين انطلاقًا من ستينياته: إنّنا بالفعل بعيدون جدًّا عن غدِ الأمس[185]. وعلى رغم ذلك، هنالك اختلافٌ عميقٌ بين طريقة استحالة المستقبل علينا، وطريقة استحالة الماضي علينا، فنحن نستطيع أن نطّلع عليه. إنّ عدم التناظر هذا هو بنية الوجود التاريخي. ولو كان ممكنًا أن يعرف شخصٌ ما المستقبل، فإنّها ستكون معرفةً من دون نفع، لأنّ ذلك الشخص لن يستطيع عيش شكل الحياة الذي يعرّفُ المستقبل بما أنّ أحدًا آخر لا يعيشه. ولو عاش أناسٌ آخرون ذلك الشكل، فإنّه سيكون من الحاضر في حقيقة الأمر.

---

(185) لمثل هذه اللائحة الرصينة تمامًا، انظر:

Rose deWolf, «Endpaper: Yesterday's Tomorrow,» *New York Times Magazine* (24 December 1995), 46.

تقتبس الكاتبة قول عالم الاجتماع ديفيد ريسمان (David Riesman) في مجلة تايم (21 تموز/ يوليو 1967): «إذا ما بقي أيّ شيءٍ على حاله بهذا القدر أو ذاك، فإنّه سيكون دور المرأة».

بطبيعة الحال، عبارة «شكل الحياة» مستقاةٌ من فتغنشتاين: لقد قال «إنّ تخيّل لغةٍ ما هو تخيّل شكل حياة»[186]. ولكن يجب أن يقال الشيء عينه عن الفن: تخيّل عملٍ فني هو تخيّل شكل حياةٍ يقوم فيها بدور (حاول أن تتخيّل تيربورخ وهو يحاول تخيّل شكل حياةٍ يقوم فيه التركيب النموذجي في بينالي إسطنبول في عام 1995 بدور!). ولقد سعيتُ في مناقشتي لمسألة الرسم الأحادي اللون إلى تخيّل أشكالٍ مختلفةٍ للحياة، تقوم فيها لوحاتٌ متماثلةٌ في المظهر الخارجي بأدوارٍ مختلفة وتملك معاني مختلفة، وبالتالي تخضع لعمليات نقدٍ فنيٍّ مختلفة. إنّ معالجة الأعمال الفنّية بمصطلحاتٍ جماليةٍ محض قد اعتبرت، خصوصًا لدى الحداثيين، تخليصًا لها من تجذّرها في أشكال الحياة وتعاملًا معها في حّد ذاتها. إنّ ما لم يكن معترفًا به هو أنّ الأعمال الفنية المنتجة لتوجّه على هذا النحو قد فعلت ذلك بأشكال حياةٍ يتمتع فيها شيءٌ مثل الجمال الفني بدورٍ يقوم به. ومن غير شكل الحياة التي كان لها معنًى فيه والذي تُنجز فيه الأعمال من أجل خصائصها الجمالية، تكون علاقتنا بعلم الجمال جدّ خارجية ويستطيع المرء أن يتساءل بجدّيةٍ عمّا يمكن أن تكون الفكرة والغاية من مثل هذا الفن. وأن نتساءل اليوم، في عبارات عنوان الملتقى الذي شاركتُ فيه ذات مرّةٍ وهو «ما الذي حصل للجمال؟»، هو أن نتساءل أين يقوم شيءٌ مثل الجمال الفني بدورٍ في شكل حياتنا. ولكن يجب ألّا أسمح لنفسي بالسهو عن موضوع بحثنا. وأودّ، بالأحرى، التشديد

---

(186) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953), sec. 19.

على فكرةٍ فلسفيةٍ عن أشكال الحياة: شكل الحياة هو شيءٌ نعيشه، لا نعرفه فحسب. إنّ الفن لا يستطيع أن يقوم بدورٍ في شكلٍ ما للحياة إلّا في نسقٍ معقّدٍ من الدلالات يستطيع في إطاره أن يقوم بهذا الدور، وأن ينتمي المرء إلى شكلٍ آخر من أشكال الحياة يعني أنّه يستطيع أن يتبيّن دلالة الأعمال الفنّيّة ذات الشكل الأسبق وذلك بمجرّد إعادة تكوين ما نقدر عليه من نسق الدلالات ذي الصلة. ويستطيع المرء من دون شكٍّ أن يحاكي العمل العائد إلى حقبةٍ أسبق وأسلوبه. وما لا يستطيع المرء أن يفعله هو أن يعيش في إطار نسق الدلالات الذي صوّر العمل بموجبه في شكل الحياة الأصلي الخاص به. إنّ علاقتنا به خارجيةٌ تمامًا، إلّا إذا كّنا نستطيع إيجاد طريقةٍ لإدراجه في شكل الحياة الخاصّ بنا، وحتّى نتمكّن من ذلك.

وعند هذا الحد، نعود إلى فولفلين. إنّ أساليب الرسم لدى جوتّو وبوتيتشيللي وبيرنيني قد انتمت إلى أشكالٍ مختلفةٍ من الحياة بشكلٍ عميقٍ بحيث يكون من العسير الشعور بأنّه يمكن أن نراها بوصفها تشكّل نوعًا من التتابعات التدريجية، مثلما كان سيفعل فازاري على نحوٍ شبه مؤكّد، ويرتبط بعضها ببعضٍ بحيث إنّ جوتّو لو أتيح له إلقاء نظرةٍ على عمل بوتيتشيللي في فسحةٍ من الزمن، لاستحوذ من فوره على ابتكاراته ـ كما لو أنّ بوتيتشيللي قد نجح في فعل ما كان جوتّو سيفعله لو أنّه عرف كيف يفعل ذلك. وهكذا الأمر مع بوتيتشيللي كذلك، لو أمكن أن تكون لديه فكرةٌ عن عمل بيرنيني أو تيربورخ. لا حاجة إلى خرافة الفسحة من الزمن لتخيّل معرفة بيرنيني بجوتّو، لأنّ العمل كان متاحًا للرؤية. وإنّنا لنعرف أنّ الفنّانين السابق ذكرهم لم

يكونوا قادرين على أن يرسموا على طريقة أسلافهم، وذلك لا بسبب [نقص] المهارة أو المعرفة، بل لأنّه لم يكن هنالك مكانٌ ضمن شكل الحياة في روما زمن الإصلاح المضاد أو في فلورنسا تحت حكم آل ميديتشي للرسم بالأساليب الأقدم: إنّ بيرنيني يتلاءم مع **التمارين الروحية** (*Spiritual Exercises*) للقديس إغناسيو لويولا (Saint Ignazio Loyola) فيما لا يتلاءم معها بوتيتشيللي، ويتلاءم بوتيتشيللي مع شعر لورينزو دي ميديتشي، في حين لم يكن جوتّو ليستطيع ذلك. لم يكن بمستطاع الفنانين اللاحقين أن يرسموا على الطريقة السابقة إلّا لو كانت جزءًا من سعيهم لرسم صورٍ قد أبرزت لوحاتٍ من زمن أحد أسلافهم، وإذا ما استعملتُ مثالي السابق، بالطريقة التي وجد بها غويرتشينو أسلوبًا قديمًا لرسم اللوحة التي انتشى القديس لوقا أمامها. ولو أنّ غويرتشينو أنجز لوحةً عن حياة جوتّو، لكان متأكّدًا، نظرًا إلى حساسيّته التاريخية، من رسمه بعد أن يأخذ بالحسبان أسلوب جوتّو، لا أسلوبه الخاص: لم يكن جوتّو سيرسم مثل غويرتشينو، ولم يكن يستطيع ذلك فعلًا، وبالتالي فإنّ غويرتشينو كان سيحرص، في الحالة الموصوفة، على تكييف أسلوبه مع موضوعه.

ولنتوقّف عند لوحةٍ لا يمتلك الفنان فيها حساسية غويرتشينو. فهنالك لوحةٌ جدّ طموحةٍ أبدعها في عام 1869 الفنّان الألماني أنسيلم فويرباخ (Anselm Feuerbach)[187]، وهي تصوّر اللحظة الحاسمة

---

(187) من أجل نقاشٍ رائعٍ للوحة فويرباخ، انظر:

Heinrich Meier, «Einfuhrung in das Thema des Abends,» in: Seth Berardete, *On Plato's Symposium* (Munich: Carl Friedrich von Siemans Stiftung, 1994), 7-27.

في مأدبة (*Symposium*) أفلاطون حين أتى ألكيبيادس (Alcibiades) وهو مخمور يحيط به صحبٌ صاخب، وقاطع حفل العقل الذي قام فيه الضيوف الواحد تلو الآخر بوصف الحب وتقريظه. إنّها لوحةٌ كبيرة، ذات شخصياتٍ بالحجم الطبيعي، وقد نشط عدد معيّن من دراسات تاريخ الفن في التعرّف إلى الضيوف فردًا فردًا. وإنّه لمن السهل نسبيًّا بطبيعة الحال أن نتعرّف إلى سقراط وأغاثون (Agathon) وألكيبيادس. أمّا عمليات التعرّف الأخرى، فتنبغي مناقشتها، ولكن لا يتّسق مع نُبل فيورباخ أن يرسم نوعًا من مشهد مأدبةٍ مجهولة الهوية. لقد ذهب كثيرٌ من التفكير إلى التفاصيل ـ المصابيح، والملابس، والملامح، والحركات ـ بحيث لا يعقل أن تكون موجودةً من أجل بعض الهامشيين مجهولي الهوية عوضًا عن بوسانياس (Pausanias) أو أريستوديموس (Aristodemus)، على سبيل المثال. لقد عاش فويرباخ في جوٍّ احتفى بالعالم الكلاسيكي ـ فقد كتب أبوه نصًّا عن أبولو بلفيدير (Apollo Belvedere). وعلى رغم خشونة اللحظة المصوَّرة، فإن **المأدبة** نفسها تحيي المثل العليا الأرفع والأكثر تجريدًا، كما يحدث، للحبّ العقلي للجمال باعتباره ضدّ الحب الجسدي للجمال. إنّنا نعرف أنّ فويرباخ طمح إلى أسلوبٍ تصويريٍّ متلائمٍ مع **المثل الجميلة**. لقد كان يمثّل ما نسمّيه «الأسلوب الكبير» (Grand Manner) والذي ظهر في القرن السابع عشر بإيطاليا في كتابات جوفانّي بيلّوري (Giovanni Bellori) وتجسّد في لوحات بوسان ومعلِّمي بولونيا (Bologna) وأُعطِي صيغته الكلاسيكية في خطابات رينولدز (Reynolds). المهمّ ملاحظته هو أنّ «الأسلوب الكبير»

قد اعتُبر ملائمًا للرسم التاريخي، وفي التصنيف في الأكاديمية، فإنّ الرسم التاريخي هو الأرفع والأكثر تمجيدًا بين الأنواع، وليس مفاجئًا أن يعتبر فويرباخ نفسه بمنزلة رسّـامٍ عظيمٍ بالفعل وليس مفاجئًا كذلك أنّه قد شعر بالمرارة بسبب رفض الآخرين مشاركته هذا التقدير العالي المبالغ فيه لذاته. ومن المؤكّد أنّ لوحة فويرباخ التي يسمّيها من دون تردّدٍ تحفته، كانت ممكنةً في عام 1869 عندما رُسمت (ولكن هكذا كانت لوحة **أولمبيا** *Olympia* لمانيه، ولوحته **غداء على العشب** *Déjeuner sur l'herbe* عام 1863، والتي كانت «فنًّا سقط إلى الحضيض بحيث لا يستحقّ الاستنكار»، وكذلك كانت لوحات الانطباعيين، فالمعرض الانطباعي الأوّل أُقيم في عام 1874). إنّ عمل فويرباخ، على رغم أنّه لم يره هو نفسه على هذا النحو، كان قد أكل عليه الدهر وشرب، حتّى إذا ما كان «الأسلوب الكبير» الذي أتقنه هو «الأسلوب الكبير» لأواسط القرن التاسع عشر، وربّما كان سيراه بمثابة مواصلةٍ لعمل بوسان مثلًا، لكنّه قد تجاوزه بقدرٍ كبير.

لقد رسم فويرباخ ضمن تحفته لوحةً للمأدبة كذلك، وبالتحديد الحدث الذي وصفه زينوفون (Xenophon) وكان موضوعه الحبّ مجدّدًا. وتظهر هذه اللوحة ديونيسوس (Dionysus) وأريادني (Ariadne)، وبالتالي حبًّا إلهيًّا وفانيًا. والمشكل يكمن في أنّ فويرباخ، على رغم كلّ معرفته التاريخية والأركيولوجية الفائقة، رسم اللوحة في داخل اللوحة بـ«الأسلوب الكبير» نفسه الذي رسم به كلّ شيءٍ آخر فيها، من دون اعتبار القاعدة التي فهمها غويرتشينو وصاغها

فولفلين، قائلًا إنّ «الرؤية لها تاريخ». لو أراد فويرباخ أن يكون متّسقًا تاريخيًّا، لكان عليه أن يرسم اللوحة في داخل لوحته بأسلوبٍ ملائمٍ تاريخيًّا لليونان القديمة، ولو كان كلّ ما تبقّى من لوحته مرسومًا وفق «الأسلوب الكبير» الذي كان يتقنه. وفي الواقع، إنّنا نكاد لا نعلم شيئًا عن شكل الرسم اليوناني، على رغم أنّه يجب على المرء افتراض أنّه كي يكتسب فنّانان مثل أبيليس أو باراهيزيوس (Parahesios) سمعتهما الاستثنائية بصفتهما إيهامِيَّيْن، فلا بدّ من أنّ فنّهما كان أقرب في الأسلوب إلى منحوتات المرمر لدى براكسيتيليس منه إلى مزهريّات أوفرونيوس (Euphronios). يصعب أن نتخيّل أفلاطون وهو يعتبر رسّامي المزهريّات بمنزلة غواةٍ خطيرين للاعتقاد البصري! إنّنا لا نعرف حتّى ما إذا كانت هنالك رسومٌ على الجدار، مثلما يُظهِر فويرباخ، ولكن ينبغي علينا على الأقلّ أن نكون قادرين على استنتاج أنّها إذا ما كانت موجودةً فهي لم تكن مرسومةً وفق «الأسلوب الكبير».

يميّز المناطقة تمييزًا حاسمًا بين **استعمال** عبارةٍ ما و**ذكرها**.[188] إنّنا نستعمل عبارة «القدّيس بولس» عندما نقوم بإعلانٍ عن القديس بولس، ونذكر «القدّيس بولس» عندما نقوم بإعلانٍ عن العبارة. ويصلح التمييز عينه بالنسبة إلى الصور. إنّنا نستعمل صورةً للإعلان عمّا تظهره الصورة، أيًّا كان. ولكنّنا نذكر صورةً عندما نستعملها

(188) لمناقشةٍ متبصّرة لهذا التمييز، انظر:
Willard Van Orman Quine, *Methods of Logic* (New York: Henry Holt, 1950), 37-38.

لإنجاز صورةٍ لها تقول بالفعل، «تلك الصورة تبدو هكذا!». إنّ العبارات المذكورة ترِد عادةً بين مزدوجين. «القدّيس بولس» هو الاسم الذي أعطي الآن لشاول الطرسوسي. والصور المذكورة ترِد عادةً بمثابة صورٍ في داخل الصور. ليس متاحًا لغويرتشينو أن يستعمل الأسلوب الذي يعزوه إلى القدّيس لوقا ليرسم صوره، إلّا إذا كان عازمًا على التزييف. المتاح له هو فحسب «ذكر» ذاك الأسلوب، برسم صورةٍ مثلما يتخيّل أن يكون القديس لوقا قد رسمها، وهو يستعمل أسلوب عصره. إنّ الاستعمال الأبرز للذِّكر التصويري هو في اللوحات عن الرسّامين، ولكن بطبيعة الحال كذلك في لوحات مناظر داخليةٍ تظهِر لوحاتٍ معلَّقةً للتزيين الداخلي. وكان أسلوب فيرمير طيّعًا كفايةً حتّى إنّه كان يمكنه أن يرسم الصور في داخل صوره بأسلوبه الخاص الذي بيّن كذلك أسلوب تلك اللوحات، القريب أسلوبيًّا من أسلوبه على أيّ حال. وإذا استطعنا أن نمثّل فنّ المستقبل، فإنه سيكون بإمكاننا في أحسن الأحوال ذكره تصويريًّا، بما أنّ شكل الحياة الذي ينتمي إليه ليس متاحًا لنا كي نعيشه.

وحينما أقول إنّ كلّ الأشكال هي أشكالنا، فإنني أودّ التمييز بين استعمالها وذكرها. إنّها ملكٌ لنا لِتُذْكر في عديدٍ من الحالات، ولكن لا لتُستَعمل. ولنتوقف عند حالة هانز فان ميغرين (Hans Van Meegeren)، المبدع المعتبر للوحاتٍ نسبها إلى فيرمير في أربعينيات القرن العشرين. لقد كانت دوافع لجوء فان ميغرين إلى التزييف مرتبطةً باعتقاده بأنّ النقّاد لم يقدّروه بمثل تقديره

نفسه بصفته فنّانًا، وكـان هدفه رسم ما اتّفق الخبراء على كونه [لوحةً] لفيرمير. لقد كان يقصد الكشف عن الحقيقة متى بلغ غايته والاعتراف بأنّه هو الذي رسم ما كان النقّاد قد حسبوه لوحاتٍ جدّ مهمّةٍ إذا ما كان المبدع هو فيرمير. وباعتبار فان ميغرين رسّامًا أنتج أعمالًا شديدة الأهمية، ينبغي أن يعتبَر عظيمًا بمقدار ما كان فيرمير عظيمًا. إنّ بنية الحجّة الضمنية تذكّرنا بشكل اختبار آلن تورنغ (Alan Turing) الذكاء الاصطناعي: سيكون من غير المتّسق أن نعزو الذكاء إلى ناقدٍ أدبي لا إلى آلةٍ إذا ما لم يكن هناك ما يبرّر التمييز بين «نتائجهما» ـ أعني الإجابات عن أسئلةٍ معيّنةٍ وُضعت عن مصدرٍ تكون هويّته محجوبة. وبطبيعة الحال، فإنّ البشري وكلّ ما هو مغالٍ في البشرية هو ما ساد في حالة فان ميغرين، فلقد كان المال أكثر متعةً من الثأر. ومهما كان رأينا في لوحة **المسيح في عِمواس** (*Christ at Emmaeus*) لفان ميغرين والتي توجد اليوم في متحف بويمانس فان بوننغن (Boymans-van Beuningen) بروتردام (Rotterdam)، فإنّها لم تساهم مطلقًا في إعادة تقويم لوحات فان ميغرين، على رغم أنّه قد بدأ يكتسب اهتمامًا معيّنًا خارج المجال الفني، على طريقة ألـوان هتلر المائية، أو اللوحات الزيتية للسير وينستون تشرتشل (Winston Churchill). ولنتخيّل بالفعل، على عكس الواقع، أنّ المتفرّجين على لوحات فان ميغرين يعطون القيمة التصويرية نفسها للوحاتٍ هي بالأحرى لا طعم لها بوصفها لوحات، وللوحات فيرمير التي تعود إلى مرحلة الباروك المبكّرة، كلوحة **المسيح في بيت مريم ومرتا** (*Christ in the House of Mary and*

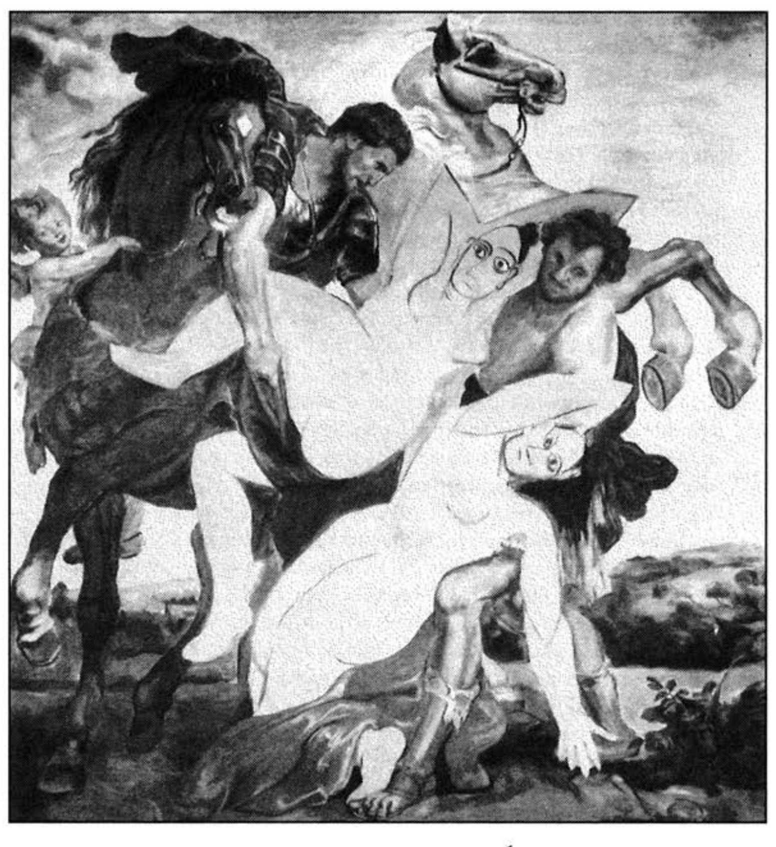
(*Martha* وهي في الحقيقة نابضة بالحياة أكثر بما لا يقاس من اختلاق فان ميغرين). وهذا سيعني فحسب أنّ فان ميغرين سيكون رسّامًا أحسن في القرن السابع عشر ممّا كان عليه في القرن العشرين. ولسوء الحظ، فإنّ ذاك الأسلوب الذي ربّما كان بإمكانه أن يزدهر فيه كان قابلًا لأن «يُذْكر» في زمانه، لا أن «يُسْتعمل». لقد كان يستطيع أن يوهمنا فحسب بأنّه يستعمله بواسطة إيهامنا بأنّه كان لفيرمير ـ أي بوصفه مزيِّفًا.

ليس عسيرًا أن نرى ما كان سيحدث لو أنّ فان ميغرين في عام 1936 قد رسم فحسب لوحته **المسيح في عِمواس** وبحث عن إمكان عرضها في أمستردام في تلك السنوات باعتبارها عملًا خاصًّا به. ولكن لم يكن هنالك، إذا ما استعملنا العبارة التي لجأتُ إليها، مكانٌ في عالم الفن بأمستردام في عام 1936 للوحةٍ مثل تلك، حتّى إذا كان لشيءٍ مثلها مكانٌ في عالم الفنّ في دلفت (Delft) في عام 1655 لو أنّ الناس اعتقدوا أنّها لفيرمير (على رغم أنّنا إذا ما وضعناها جنبًا إلى جنب مع لوحة **المسيح في بيت مريم ومرتا** المرسومة في ذلك العام، لبدت في رأيي مرعبة). أمّا في ما يخصّ عالم الفن لعام 1995، فإنّه يمكن بطريقةٍ معيّنةٍ تهيئة مكانٍ لها، ولكن فحسب في إطار وظيفة الذِكر. ولن تكون مقبولةً في داخل إطار الاستعمال، ولِتُقبل، ينبغي أن تنجز إعلانًا عن نوع الرسم الذي هي مثالٌ له، لا إعلانًا عن موضوع لوحةٍ تتعلّق **بالمسيح في عِمواس**.

يقوم الرسّام الأميركي راسل كونور بإعادة جمع عناصر من تحفٍ فنّيةٍ معروفة لإنجاز لوحاتٍ جديدة، فلقد أخذ النساء من لوحة **آنسات أفينيون** لبيكاسو، على سبيل المثال، ووضعهن مكان النساء في لوحة روبنز **اغتصاب ابنتي لوكيبوس** (*Rape of The Daughters of Leucippus*) وسمّى اللوحة **اختطاف النيويوركيين الفنَّ الحديث** (*The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*)، وتعود التسمية بطبيعة الحال إلى عنوان كتاب سيرج غيلبو (Serge Guilbaut) **كيف سرقت نيويورك فكرة الفن الحديث** (*How New York Stole the Idea of Modern Art*)، وكانت النتيجة تحفةً فنّيةً من فن ما بعد الحداثة ذات إيحاءاتٍ مترابطة جدًّا، نوعًا من الرسوم المتحرّكة ذات الهويّات المتقاطعة التي لا يزعم فيها كونور بطبيعة الحال أنّه روبنز أو بيكاسو، أو حتّى أنّه يتسبّب في فضيحةٍ للفن التاريخي من النوع الذي يقرّ غيلبو بأنّه قد كشفه. وكي تستطيع لوحات كونور أن تكون فاعلة، فإنه يجب أن تكون مواضيعها مألوفةً، بل حتّى مألوفة جدًّا. إنّه لا يذكر هذه الأعمال الشهيرة إلّا ليستعملها بطرقٍ جديدة. إنّه رجلٌ ألمعي، في شخصه كما في فنه، فكونور قد خاطب يومًا جمهورًا قائلًا إنّه حينما فسّر لأبيه أنّه ينوي أن يصبح رسّامًا، فإنّ أباه أجاب بأنّه يوافق على ذلك شريطة أن «يرسم مثل رِمبرانت». ولقد اعتبر كونور ذلك بمثابة أمرٍ أبوي. وفي الواقع، فإنّه رسّامٌ رائع، وهو يمتلك قدرةً عظيمةً على المحاكاة البصرية. ولكن من أجل أهدافي الخاصّة، فإنّني أرى أنّ الواقع المهمّ يتمثّل في أنّ كونور قد بيّن طريقةً واحدةً

يستطيع المرء أن يرسم بها مثل رِمبرانت في الفترة ما بعد التاريخية وأن يُقْبَلَ.

إنّني أعود هنا إلى كونور لأنّ شخصًا قد يحاول أن «يرسم مثل رِمبرانت» سيعاني اليوم صعوباتٍ كبيرةً، على رغم مسألة اعتبار كلّ شيءٍ ممكنًا. وقد تلقّيت رسالةً من شخصٍ كهذا منذ فترة غير بعيدة. لقد تحدّث عن أنّه قد استلهم بعمقٍ من رؤية بعض أعمال رِمبرانت في فترةٍ معيّنةٍ من حياته. وقد رأى، في «البورتريه الذاتي وفي الحاخام إنسانيةً نبيلةً وجليلة، تتجاوز عصرها الخاصّ وعصرنا، وهي تتكشّف من داخل حاضنة ثريّةٍ من الطلاء الموضوع بذكاءٍ فائق». ولقد توصّل، على قاعدة هذا «التجلّي»، إلى التخصّص في دراسة الرسم. وممّا أستطيع جمعه من معطيات، أرى أنّه قد نجح في «الرسم مثل رِمبرانت» وكان ذلك على الأقلّ يسمح لعمله «باجتياز أيّ اختبارٍ معقول للنوعية»، على رغم أنّ أمينًا للفنّ المعاصر في متحفٍ مهمٍّ أخبره بأنّ لوحته «لم تكن لعصرنا». لقد كتب لي أنّه فوجئ بالفعل بهذا الحكم، وبخاصّةٍ من وجهة نظر مسألة أنّه يُفْتَرَضُ بعالم الفن أن يكون منفتحًا جدًّا. وعندما قرأ كتاباتي، دعاني للإجابة عن سؤاله: «ما إذا كان الأمر الوحيد غير المسموح به سيكون نوع الفن الذي يمكن تقويمه بالمقاييس التقليدية، نوع الفن الذي هو، في الواقع، ما تفضّله حتّى الآن مجموعةٌ كبيرةٌ من الناس، إن لم تكن الأغلبية؟». لقد كانت تلك، بالأحرى، رسالةً قوية، حاولت الإجابة عنها بمقدار ما استطعت، وفكّرت فيها بما يكفي لأرغب في أن أبني الفصل الأخير من كتابي عليها.



اختطاف النيويوركيين الفنَّ الحديث (1985) لراسل كونور. بالإذن من الفنان.

لنهتمّ أوّلًا بتجلّي هذا الفنان. إنّني مهيّأ جدًّا لقبول أطروحته المتعلّقة برسالة رِمبرانت لنا والتي تخصّ «[نموذج] إنسانيةٍ جديرةٍ ونبيلةٍ تتجاوز عصرها الخاصّ وعصرنا». تلك الرسالة، مثل تلك التي تلقّاها راسكين من فيرونيزي، هي صالحةٌ تمامًا، ولن يكون هنالك أيّ سببٌ للنظر إلى لوحةٍ إذا لم تبلّغ، الآن ومجدّدًا، مثل تلك

الحقائق الصالحة لعصرنا وللعصر الذي أُنجِزَت فيه اللوحة. غير أنّه لن يتبع ذلك أنّ اللوحة نفسها باعتبارها لوحةً «تتجاوز عصرها الخاص وعصرنا». إنّ لوحة رِمبرانت، مثل لوحة فيرمير، كانت تنتمي إلى حدٍّ كبيرٍ إلى عصرها ومكانها، حتى إذا ما كانت رسالتها أقلّ تعيينًا من الناحية التاريخية، وهي تتحدث بانسيابٍ لنا، كما لمعاصريها. ولا أُنكر، بطبيعة الحال، أنّ الوسائل والرسالة مترابطة، هنا كما في أيّ مكانٍ آخر. إنّ مناطق الظلّ العميق والأضواء الملغزة لدى رِمبرانت تساهم على نحوٍ شبه مؤكّدٍ في قوّة رسالته. غير أنّ أسلوبه يتماهى بهوّيته، وبزمنه، إلى درجة أنّه لا يمكن أن يكون متاحًا لنا لنستعمله. وبالفعل، فإنّ الرسالة «تتجاوز عصرها وعصرنا». ولكن كي ننقل تلك الرسالة بدورنا، يجب علينا أن نجد وسائل أخرى غير تلك التي استعملها. إنّنا لا نستطيع سوى ذِكْره، عبر مسافةٍ تاريخيةٍ لا يمكن ردمها. إنّ المجال مفتوحٌ أمامنا دائمًا حتّى نجد طرقًا للتعبير عن نوع الرسالة التي نستطيع أن نستمدّها من رِمبرانت. ولكن يجب أن نجد طرقًا لإنجاز ذلك تكون من زمننا. ولسوء الحظ، لا يستطيع رِمبرانت أن يساعدنا إلّا في أن يظهر لنا أنّ الفنّ المحدّد تاريخيًّا قادرٌ على توفير رسائل مُتجاوزَة تاريخيًّا.

وبمقدار ما يكون الفن الذي «لا يزال عدُد كبيرٌ من الناس، إن لم نقل أغلبهم، يفضّلونه»، فإنّ لدى المعلِّمَين ما بعد التاريخيين فيتالي كومار وألكسندر ميلاميد كثيرًا ليقولاه لنا عن هذا من خلال عملٍ يجسّد بطريقته خصائص الكوميديا والتراجيديا في فن عصرنا. إنّ كومار وميلاميد هما فنّانان مهاجران ممّا كان يومًا الاتّحاد السوفياتي،

وقد بلغا شهرةً مؤكّدةً في نيويورك في ثمانينيات القرن العشرين بواسطة استغلال الإمكانات الهزلية للرسم الواقعي الاشتراكي (socialist realist painting)، مستهزئين بالبطولات الهزلية لكلٍّ من لينين وستالين اعتمادًا على الحماية النسبية التي يوفّرها مشهد الفن في نيويورك، حيث حظيا باستساغةٍ بسبب خفّة ظلّهما بمقدار ما بسبب المشقّات التي تعرّضا لها. وبطريقةٍ كان آندي ورهول رائدها، أصبحا في الوقت ذاته مشهورَين، وحصلا على نجاحاتٍ نقدية. لقد كانت أعمالهما في المتناول ومحترَمةً في الآن عينه. ويمكن أن أفكّر في بعض الإنجازات الهزلية الأخرى الأكثر إمتاعًا من عملهما **أصل الواقعية الاشتراكية** (*The Origins of Socialist Realism*) لعام 1982ـ1983، وهو عملٌ يوضح الحادثة الخرافية التي تصوّر فتاةً كورنثيةً يقال إنّها اكتشفت فن التصوير بواسطة رسم حدود ظلّ رأس حبيبها المنعكس على الجدار وراءه. يبقى أنّ الحبيب في هذه الحالة هو جوزيف ستالين، الذي تصوّر الفتاة ملامحه وهي ترتدي ثيابًا كلاسيكية. إنّ اللوحة نفسها مرسومةٌ بالطريقة الواقعية الاشتراكية الرفيعة، ولكنّ الخبث يأتي فحسب جزئيًّا من استعمال الواقعية الاشتراكية حتى تسخر من نفسها، ومن ملهمها المريع الذي كان في الغالب موضوع إيحاءٍ منمّقٍ لمثل هذا النوع من الرسم. إنّ مشروع تمزيق الفنّ السوفياتي قد بلغ ذروته في إقامة عملٍ تركيبي مشهودٍ بمناسبة الأوّل من أيار/ مايو في بالاديوم (Palladium) بنيويورك في عام 1987، ولكن مع روح الشفافية (glasnost) وإعادة البناء (perestroika)، ومع تفكّك الاتحاد السوفياتي ونهاية الحرب الباردة،

فقدَ كومار وميلاميد معًا موضوعهما الأفضل، وبمعنًى ما الموضوع الذي يعرّفهما. وهكذا، تصادف انهيار الشيوعية، في ضربٍ من سخرية التاريخ، مع انهيار عالم الفن في الغرب، وكانت القضية حتّى بالنسبة إلى الفنّانيْن الأكثر نجاحًا في الثمانينيات تتمثّل في استعمال العنوان الذي استعاراه في عام 1988 من نصٍّ رئيسيٍّ للينين: «ما العمل؟».

إنّ العبقرية الحقيقية لكومار وميلاميد قد تجلّت عندما أُعيد إرساء الحرية الفنية في بلدهما الأصلي، فتبنّيا موضوعًا لهما هو مفهوم السوق الذي قبِله الرفاق القدامى مع الاقتناع الذي لا يوضع موضع شكٍّ والذي قبِل أسلافُ الأخيرين معه طقوس الأرثوذكسية اليونانية وانكشافاتها. ومع مؤازرة الشركاء في مجلّة ذا نيشن، قرّرا إنجاز دراسةٍ عن السوق الواقعية بقصد اكتشاف ما كان معلنًا على غلاف عدد يوم 14 آذار/ مارس 1994، وبالتحديد «فن الشعب»، وهو نوع الفن الذي أراده الشعب فعلًا. وبعد معرفة ذلك، فإنّ الإنتاج يمكنه أن يلائم الطلب بحسب التناغم المسبق الذي اكتشفه الاقتصاديون الكلاسيكيون، ويكون للمجتمع أو، بما أنّ العادة اللغوية لا تُقهر بسهولة، «للشعب»، للفن الذي أراد. وينبغي أن يكون الفنّانون الذين عرفوا ما أراده الشعب قادرين على توفير العيش الكريم لأنفسهم، ولا أستطيع أن أتخيّل تمامًا أنّ هذه المعرفة يمكن أن توضع في الممارسة الصناعية، بما أنّ ذاك الشعب يمكن تمامًا أن يريد فنًّا يُنتَجُ بالطريقة التقليدية، وواحدًا واحدًا، وأن تُعمَل الفرشاة على اللوحة، ويقوم بذلك فنّانٌ بقبّعةٍ يقف أمام المحمل. ولكن من كان يدري؟ فلا أحد قد حاول أبدًا أن يكشف ذلك. وقبل ذلك، من المحتمل أنّ

الرسم للسوق الأميركية بدا لهما الطريقةَ المناسبةَ كي ينجزا تحوّلهما الخاصّ من فنّانَيْن روسيَّيْن إلى فنّانَيْن أميركيَّيْن.

كان العلم الاجتماعي المستعمل في أوج التقدّم[189]. لقد كانت هنالك مجموعاتٌ متخصّصة وعمليات سبر آراءٍ رصينةٌ تمامًا، اختيرت فيها أُسرٌ أميركيةٌ عشوائيًّا وطُلب منها الإجابة عن مجموعةٍ من الأسئلة المتعلّقة بتفضيلاتها الجمالية. وكانت النتائج موضوع تصديقٍ من حيث الدقّة الإحصائية «مع هامش خطأٍ بحدود (3.2±) في المئة ونسبة موثوقيةٍ بحدود 95 في المئة». وكانت العينة مصنّفةً وفق الحالة، وقد احتُرمت الحصص بحسب الجنس. وتشكّل الأجوبة ذاتها وثيقةً فريدة الأهمّية في علم الاجتماع الجمالي. إنّ الأزرق، على سبيل المثال، هو إلى حدٍّ كبيرٍ اللون المفضل لدى الأميركيين (44 في المئة)، وهو الأكثر استساغةً في ولايات الوسط الأميركية من جانب الأشخاص الذين تُراوح أعمارهم بين الأربعين والتاسعة والأربعين، المحافظين البيض والذكور الذين يكسبون بين 30 ألف دولار و40 ألفًا، ولا يذهبون إلى المتاحف البتّة. وفي سبر للآراء من النوع عينه، لكن رُصدت له بحسب اعتقادي اعتماداتٌ ماليةٌ أكبر بكثير، قام مُصنّعو حلوى «إم وإم» (M&M) بتغيير طيف التغليف الملوَّن بإضافة

(189) كلّ الإحالات هنا هي إلى مقالة الرسم بالأرقام: البحث عن فن الشعب:
«Painting by the Numbers: The Search for a People's Art,» *The Nation* (14 March 1994).

البيانات المجدولة موجودة في:
American Public Attitudes Towards the Visual Arts: Summary Report and Tabular Reports, prepared by Martila and Kiley Inc. for The Nation Institute and Komar and Melamid, 1994.

صباغٍ جديد، وسعوا لمعرفة ما هو اللون الأكثر تفضيلًا فتبيّن أنّه اللون الأزرق، وأنا أفترض أنّ أحدًا لم يفاجأ بشدّةٍ بهذه النتيجة. إنّ جاذبية الأزرق تنقص كلّما ارتفع مستوى التعليم، ولكنّ الأسود يزداد جاذبيةً كلّما نقصت المداخيل: الناس الذين يكسبون أقلّ من 20 ألف دولار يفضّلون الأسود أكثر بثلاثة أضعافٍ ممّن تتجاوز مداخيلهم 75 ألف دولار، وهؤلاء يفضّلون اللون الأخضر أكثر بثلاثة أضعاف من أولئك الذين يكسبون أقلّ من 20 ألف دولار. ولكن ليس من المحتمل أن ينتمي مستهلكو «إم وإم» إلى طبقة الناس الذين يكسبون أكثر من 40 ألف دولار في السنة، على رغم أنّ كلّ دخلهم، من مجالسة الأطفال وما شابه ذلك من الأعمال، هو على الأرجح تقديري. وعلى أساس هذه الكمّية الهائلة من المعطيات، فإنّ كومار وميلاميد قد أنتجا لوحةً أعطياها تسمية **الأكثر طلبًا في أميركا** (*America's Most Wanted*)، وهي لوحةٌ تدمج أكبر عددٍ من الخصائص الجمالية المفضّلة إحصائيًّا التي قد ينجح الفنّان في إدماجها في لوحةٍ واحدة.

لقد شاءت المصادفات أن قسم مراجعة الكتب في عدد 15 كانون الثاني/ يناير 1995 من صحيفة **نيويورك تايمز** تضمّن إعلانًا عن «الكتاب الأكثر مبيعًا» وهو **الألوان الحقيقية** (*True Colors*) لدوريس مورتمان (Doris Mortman)، وهو إعلانٌ اعتبر أنّ الكتاب تضمّن «كلّ ما تريد أن تجده في روايةٍ ما»، مفصِّلًا أمورًا من قبيل «العائلة، والحب، والخيانة، والتنافس، والموهبة، والانتصار». إنّ الرواية تدور بكلّ وضوحٍ حول فنان ـ النصّ الإعلاني الذي يغطّي صفحةً بأكملها يرينا كوزًا ومجموعةً من الفُرَش وبعض أنابيب الألوان المضغوطة

وقد وضعت على قطعة قماشٍ غريبة. «تحملك رواية **الألوان الحقيقية** إلى مسرح عالم الفن، حيث تتنافس الضغوطات المكثّفة للنجاح مع الإملاءات الأعمق للقلب». ومن المهمّ أن نعرف ما إذا وجدت عملية سبر آراءٍ تخصّ ما يبحث عنه الناس في روايةٍ ما، ولكنّي أعتقد أنّ ما يبحث الناس عنه أكثر هو أن تكون الروايات ذات مصادر أخرى غير عمليات سبر آراءٍ جيّدة علميًّا: إنّهم يريدونها أن تأتي من القلب، ومن الأحشاء، أو على الأقلّ أن تأتي من تجربة الروائي - ومن جهتي، أريدها أن تتأسّس بالأحرى على الحدس لا على العلم - فحالما تعلم أنّ «كلّ ما تريده في روايةٍ ما» هو في الرواية لمجرّد أنّك تريده فيها، فإنّك ستفقد اهتمامك بها. ويجب بطبيعة الحال تقييد الأمر: قرّاء نوعين على الأقل من الروايات - الرومانسية والبورنوغرافية - لا يهتمّون على الأرجح إلّا بـ«الواقعي» توافقًا مع صيغةٍ ما، ولا يهتمّون البتّة بالإبداع. والسؤال المهمّ هو أن نعرف إلى أيّ درجةٍ يصحّ ذلك على اللوحات. إنّ الفنان الذي تزيّن فرشاته وأنابيب طلائه غلاف «الرواية الأكثر طلبًا» لا يستطيع أن يكون بالفعل فنّانًا تكون لوحاته ما تكون، لأنّ الناس يريدون أن تكون اللوحات على هذه الطريقة. وينبغي بالأحرى توقّع أن يكون الأمر عكسيًّا، أي أن يريدها الناس أن تكون على هذه الطريقة لأنّ الفنّان هو بمثابة نجاحٍ كبيرٍ في «عالم الفن الدولي». إنها لا تستطيع أن تكون «الرواية الأكثر طلبًا» التي قايض بطلها الفنّان أو بطلتها الفنّانة الإلهامَ بسبر الآراء: إنّ الإلهام الفني يتماشى مع الرومانسية في الرسم، وملاقاة الحبّ الحقيقي، وهما الموضوعان اللذان يجب أن تقايض بهما الرواية الأكثر طلبًا.

وبالتالي، سيكون مهمًّا أن يُسْأَلَ عمّا إذا كان الناس يفضّلون لوحاتٍ نتجت من البحث عمّا أرادوه أكثر من غيره في لوحةٍ أو لوحاتٍ رسمها الفنّان بدافع الإلهام. إنّ الناس ـ وأنا أواصل الحديث من دون الاستناد إلى أيّ حجّةٍ علمية ـ يريدون أن يكون الفنانون مثل بوخوموف (Buchumov)، وهو رسّـامٌ خيالي اكتشفه كومار وميلاميد في مرحلةٍ مبكّرةٍ من مسيرتهما الفنّية وقد رسما باسمه عددًا من المناظر الطبيعية للقمر بشكلٍ مفرطٍ وكتبا مذكّراتٍ رومانسية. إذًا، رأيي في ما قد يكون ذا شأنٍ هو أنّ اللوحة الأكثر طلبًا غير متلائمةٍ مع ما يريده أغلب الناس من لوحةٍ ما. ولكن يمكن أن يكون الأمر مختلفًا عمّا يريده أغلب الناس في لوحةٍ ما. ومهما كان الأمر، فإنّني لم أرَ أبدًا رواية **الألوان الحقيقية** على لائحة أفضل المبيعات **لنيويورك تايمز**. وأستنتج من ذلك أنّ شيئًا ما يمكن أن يكون «الرواية الأكثر رواجًا» من دون أن تكون بين الأكثر مبيعًا. إنّ «الرواية الأكثر رواجًا» يجب أن تكون نوعًا من الرواية يحدّده مضمونها. إنّ حدسي الموازي يجعلني أعتبر أنّ شيئًا ما يمكن أن يكون «اللوحة الأكثر طلبًا» حتّى إذا لم يرغب فيها أحد.

بقيت لي الذكرى الأكثر زهـوًّا والخاصّة بالمعرض الافتتاحي الكرنفالي لـ «اللوحة الأكثر طلبًا» في متحف الفنّ البديل (Museum of Alternative Art) في بـرودواي. لقد كنت مطّلعًا على المسار الذي وصل بواسطته الفنّانون إلى هذا العمل، طالما أنّ جانب علم الاجتماع في ذلك المشروع حصل على الدعم برعاية مجلة **ذا نيشن**، وقد أمدّني أولئك الذين اشتغلوا مع كومار وميلاميد بمعلوماتٍ

وافية. ولكن هنالك بعض الأسرار في عالم الفن وكانت الحشود ذات دلالة. لقد ذهب كلّ امرئ ليرى ما الذي يطلبه الأميركيون في صميم أعمق أعماقنا الجمالية، إذا ما كان البحث المسحيّ دقيقًا، على رغم الصعوبة الفائقة، نظرًا إلى الأسئلة المطروحة، في تخيّل أنّ لوحةً مثل لوحة بارنيت نيومان **من يخاف من الأحمر والأصفر والأزرق** (*Who's Afraid of Red ,Yellow, and Blue*) أو لوحات روبرت ماذِرْويل **مرثاة لأجل الجمهورية الإسبانية** (*Elegy for the Spanish Republic*)، أو لوحة مارك روثكو **رقم 16** (*Number 16*)، كانت ستبرز بصفتها تمثّل أكثر ما تريده أميركا في لوحةٍ ما. سيكون هنالك نوعٌ مختلف من الاستقصاء ضروريّ لمعرفة ما الذي يريده عالم الفنّ باعتباره اللوحة الأكثر طلبًا. إنّ جمهور المعرض في ذلك المساء، وهو يشرب الفودكا الزرقاء (رمز انتصار اللون الأزرق في مسابقة الرسم الأحادي اللون) ويتبادل الثرثرة والردود الذكيّة، كان جمهورًا غير متوازنٍ إلى حدّ أنّه لا يستطيع أن يشعر بشيءٍ آخر غير التفوّق تجاه الجماليات الخاصّة بالرجل والمرأة العاديّين اللذين من المفترض أنّ «الرسم الزيتي الأصيل» يجسّدهما في إطاره المذهّب. ولكن هل سيصيح السيد أو السيدة من عامّة الناس «هذه هي!» عندما تُقدَّم لهما بصحبة لوحة حلمهما المفترض، بقدر ما يحلمان باللوحات؟

أعتقد على نحوٍ شبه مؤكّدٍ أنّ **اللوحة الأكثر طلبًا** (*Most Wanted Painting*) لكومار وميلاميد يجب أن تمثّل بالفعل، من حيث أسلوبها، ما يحبّه الناس الذين «لا يعرفون أمورًا كثيرةً عن الفن ولكنّهم يعرفون ما يحبّون». إنّ اللوحة قد أُنجزت بأسلوبٍ يمكن أن يسمّيه

المرء أسلوبًا معدَّلًا لأسلوب هدسون ريفر بيدرماير (Hudson River Biedermeier) ـ بنسبة لونٍ أزرق تقارب 44 في المئة، وهي تظهِر شخصياتٍ في منظرٍ طبيعي. وهنالك أمرٌ مفاجئٌ بعض الشيء، وهو أنّ كومار وميلاميد أنجزا عمليات سبر آراء ورسما **اللوحة الأكثر طلبًا** في بلدانٍ متنوّعة، انطلاقًا من روسيا والبلدان الإسكندنافية وصولًا إلى فرنسا وكينيا، والآن الصين، حيث يُجري، وأنا أكتب هذه السطور، منجزو سبر الآراء استبيانًا انتقائيًّا من بابٍ إلى آخر، بما أنّ التوزيع الراهن لأجهزة الهاتف هو في حالةٍ تسمح بتزييف النتائج. ولقد كانت النتائج متساوقةً بشكلٍ مدهش، بمعنى أنّ كلّ النسخ الوطنية من **اللوحة الأكثر طلبًا** تبدو، باستثناء بضعة تفاصيل، مثل كلّ لوحةٍ أكثر طلبًا في البلدان الأخرى كافّة. هنالك أزرق أكثر إشباعًا، ولكن نسبته أقلّ في اللوحة **الأكثر طلبًا في روسيا** (*Russia's Most Wanted*). ومن غير الواضح ما ستكون عليه **اللوحة الأكثر طلبًا** في الصين، ولكنّني سأُدهَش إذا ما توصّل كومار وميلاميد إلى ما يشبه التلوين المائي لسونغ. وأقلّ ما يدعو إلى التعليق هو أنّ ما اختاره الناس عشوائيًّا في العالم من اللوحات «الأكثر طلبًا» هو لوحاتٌ تُرْسم بالأسلوب الواقعي العمومي النافع لكلّ الأغراض، والذي ابتكره الفنّانان من أجل اللوحة **الأكثر طلبًا في أميركا**. وعندما لمّحتُ إليهما بأنّ اللوحات جميعها تتشابه في ما بينها كثيرًا، وافقا على ذلك تمامًا، ملاحظيْن أنّ الاختلافات الوطنية تتجلّى في **اللوحة الأقلّ طلبًا** (*Least Wanted Painting*). فهي على الدوام تجريديةٌ وتستعمل زوايا حادّة، وتتنوّع في الألوان انطلاقًا من الذهبي والبرتقالي والبنفسجي أو الوردي وصولًا إلى الأزرق المخضرّ

ـ وهو اللون الأقلّ استساغةً في التفضيلات اللونية في كينيا ـ وتختلف أحجامها. وفي حين أنّ **اللوحة الأميركية الأقلّ طلبًا** *(American's Least Wanted Painting)* صغيرة ووضيعة، فإنّ مقابلتها الفرنسية لوحةٌ كبيرةٌ ومبتذلة. ولكنّ الأسلوب ثابت، والاختلافات الوطنية لا تظهر إلّا في الجزئيات. إنّ اللوحة الأكثر طلبًا، ونحن نتكلّم على نحوٍ عابرٍ للقوميات، هي المنظر الطبيعي في القرن التاسع عشر، أي نوع الرسم الذي تزيّن اللوحات المتردّية المستمدّة منه تقويمات [روزنامات] العالم من كالامزو (Kalamzoo) إلى كينيا. يجب أن يكون المنظر الطبيعي المتكوّن بنسبة 44 في المئة من اللون الأزرق مع الماء والأشجار الشرطَ الجمالي الكوني المسبق، وهو أوّل ما يتبادر إلى ذهن أيٍّ كان حينما يفكّر بالفن، كما لو أنّ الحداثة لم تتحقّق أبدًا.



الأكثر طلبًا في أميركا (1994) لفيتالي كومار وألكسندر ميلاميد. بالإذن من: (RONALD FELDMAN FINE ARTS, NEW YORK) حقوق الصورة: (D. JAMES DEE).

بطبيعة الحال، ربّما تشكّل مفهوم كلّ امرئٍ عن الفنّ في الماضي بواسطة التقويمات، حتّى في كينيا، ما يشكّل اليوم نوعًا من النموذج الأوّلـي لما يخطر في بـال المرء أوّلًا عندما يفكّر في الفن. إنّ الاختصاصية النفسية إليانور روش (Eleanor Rosch) وشركاءها قد طوّروا اختصاصًا نفسيًّا معروفًا بأنه نظريةٌ في الأصناف، تستند إلى طريقة تخزين المعلومات[190]. سيجيب أغلب الناس «أبو الحنّاء» عندما يُطلب منهم تسمية طائرٍ ما، أو «كلب» عندما يُطلب منهم تسمية حيوانٍ ما، وسيجيب بعضهم «طائر مائي» إجابةً عن السؤال الأوّل أو «خنزير أرضي» إجابةً عن الثاني. وإذا طُلب منهم أن يسمّوا نوعًا من الكلاب، فإنّ أغلب الناس سيذكرون «كلب شرطة» عوضًا عن «لاسا أبسو». إنّ الأميركيين سيجيبون «جورج واشنطن» عندما يُطلب منهم تسمية شخصٍ تاريخيٍّ شهير، خلافًا للصينيين. ولا يُتوقّع أن يجيب أحدٌ «فرس البحر» عن سؤال «حيوان وحشي»، فالإجابات المعتادة هي «الفيل» و«الأسد» و«النمر». وإنّ من المتوقّع تمامًا أن يكون ما قام به كومار وميلاميد من إبرازٍ في واضحة النهار هو ما اعتاد الناس رؤيته في اللوحات، أكثر ممّا يفضّلونه. وسأكون مستعدًّا للمراهنة بأنّ الجمهرة غير التمثيلية في افتتاح المعرض كانت تتقاسم النموذج الأوّلي عينه. وربّما يكون ذلك هو السبب في أنّه عندما يبتعد عملٌ ما

(190) E. Rosch and C. B. Mervin, «Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories,» *Cognitive Psychology* 7 (1975), 573-605; and E. Rosch, C. D. Mervin, W. D. Gray, D. M. Johnson, and P. Boyes-Braem, «Basic Objects in Natural Categories,» *Cognitive Psychology* 8 (1976), 382-439.

بطريقةٍ ذات دلالةٍ عن المنظر الطبيعي الذي يغلب عليه اللون الأزرق والذي ساد تاريخيًّا، يتمثّل ردّ الفعل التلقائي في التصريح بأنّه ليس فنًّا. وإلّا، لماذا يختار الكينيون، على سبيل المثال، نوع الرسم الذي يختاره الجميع عندما أجاب 70 في المئة منهم «أفريقيًّا» عن سؤال: «إذا كان عليك أن تختار من القائمة التالية، أيَّ نوع من الفن تقول إنّك تفضّله؟» وكانت الاختيارات الأخرى: الآسيوي، والأميركي، والأوروبـي. لا يوجد أيّ شيءٍ أفريقي على الإطلاق في أسلوب هدسون ريفر بيدرماير للمنظر الطبيعي الذي يحتوي على الماء. ولكن يمكن أن يكون الكينيون قد تعلّموا دلالة الفن بالرجوع تحديدًا إلى مثل هذه الصور. وليس من قبيل المصادفة أن يذكر 91 في المئة في الاستبيان الكيني مطبوعات التقويم إجابةً عن سؤال أيّ نوعٍ من الفن يملك الناس في بيوتهم (لكن كي نكون عادلين، ذكر 72 في المئة منهم «مطبوعاتٍ أو ملصقات»)[191].

وتأتي الاختلافات في الشخصيات التي تُعمِّر المناظر الطبيعية بها، وهنا بدأ كومار وميلاميد يصبحان خبيثين. وبما أنّ الناس يفضلون المناظر الطبيعية على غيرها، ويفضّلون اللوحات التي تحمل مشاهير على اللوحات التي ليس فيها مشاهير، فإنّ كومار وميلاميد قد وفّرا لهم المناظر الطبيعية وفيها مشاهير. وليس من المحتمل أن يكون جورج واشنطن هو ما يريده الروس أكثر من غيره في لوحةٍ أو أن يكون يسوع المسيح هو ما يفضّله الصينيون، أو أن

(191) Taina Mecklin, «Contemporary Arts Survey in Kenya,» *Research International* (16 May 1995).

يكون نابليون هو ما يريده الكينيون، وهنا تبدأ في الظهور الاختلافات الوطنية ـ ولكن كذلك الخبث. إنّ الناس، على سبيل المثال، يُبدون تفضيلًا للّوحات التي تضم حيوانات، وبالخصوص الحيوانات الوحشية ـ لكن نـادرًا ما يرغبون في منظرٍ طبيعيٍّ يتضمّن شخصًا مشهورًا وحيوانًا وحشيًّا، إلّا إذا ما وُجدت علاقةٌ داخليةٌ بينهما، مثلما هو الأمر بين شمشون والأسد، أو بين باسيفاي والثور، أو بين يونس والحوت. ولا سبيل ليكون جورج واشنطن وفرس البحر مرتبطين على هذا النحو ـ لا سبيل حقًّا ليتقاسم واشنطن وفرس البحر محيطًا تصويريًّا إذا ما أُريدَ أن تكون اللوحة واقعية. ولا يمكن أن يوجدا في المستوى عينه في ترسيمات روش، بما أنّ من المفروض أن يكون واشنطن نموذجًا أوّليًّا لشخصٍ شهير ولكنّ فرس البحر بعيدٌ عن النموذج الأوّلي للحيوان الوحشي (على رغم أنّه، ومن دون أدنى شك، حيوانٌ وحشي). وعندما يضع الفنانُ [جورج] واشنطن بصحبة عائلةٍ أميركيةٍ نموذجيةٍ ترتدي ملابس التخييم، فإنّه يخرق قانونًا آخر من قوانين الاتّساق، بما أنّه يخرق وحدة الزمن.

إنّ ما يصدم في لوحة **الأكثر طلبًا في أميركا** هو أنّني لا أستطيع أن أتخيّل أيّ امرئٍ يريدها بالفعل باعتبارها لوحة، وبخاصّةٍ أولئك الذين لا ينتمون إلى السكان الذين تجمعهم أقل القواسم المشتركة والتي من المفترض أنّها تعكس ذوقهم. ولا أحد ممن يريدون لوحةً لحيواناتٍ وحشية أو يريدون لوحةً لجورج واشنطن يريد لوحةً لواشنطن مع حيواناتٍ وحشية. ولقد حوّل كومار وميلاميد علاقات الانفصال إلى علاقات ارتباط، تستطيع أن تصبح بغيضةً حتّى إذا ما كانت

عناصر علاقات الارتباط مبعثًا للسرور كلًّا على حدة. إنّ الجميع، إذا استعملنا مقارنةً سياسية، يريدون تخفيضًا في الضرائب، وإلغاء العجز الماليّ الفيدرالي، ونجاعةً في الخدمات الحكومية مع قليلٍ من القوانين، ولكن ليس من المؤكّد أن يتمكّن المرء من الحصول على هذه الأشياء جميعًا في الآن عينه. وبهذا المعنى، فإنّ نصّ كتاب «العقد مع أميركا» (Contract with America) لرئيس مجلس النواب نيوت غينغريتش هو المقابل السياسي **للّوحة الأكثر طلبًا**. ويمكن أن توجد أو لا توجد أمثولةٌ من الفلسفة السياسية في هذا الأمر، ولكنّ اللوحة التي يُفترَض أنّها تعكس كامل منحنيات النفع الجمالي للجميع لا تعكس في الواقع منحنى النفع الفني لأيٍّ كان البتّة. في الظاهر، للّوحة بنية لغزٍ محكم، مكوّنٍ من عناصر منفصلة جُمّعتْ في الإطار الموحّد عينه. ولكن على عكس ما يحدث في اللّغز، ليس هنالك أيّ حلّ. ولا يملك حضور عنصرٍ ما أيّ تفسيرٍ سوى أنّه قد احتلّ المرتبة الأولى في الإجابة عن سؤالٍ في استبيان. ولا يرتبط أيّ عنصرٍ بآخر من حيث المعنى أو السببية: يمكن أن يكون الرسم غير متّسقٍ أساسًا، مثل نصّ العقد مع أميركا، وبإيجاز، فإنّ وجهة نظري هي أنّه متى سجّل كلّ امرئٍ مسألة أنّ الأسلوب هو ما يريده الجميع، فإنّ اللوحة ستتعرّض بسرعةٍ للحطّ من منزلتها بسبب عدم اتّساقها. ولو أنّنا سألنا الناس عمّا إذا كانوا يفضّلون الاتّساق على عدم الاتّساق في لوحةٍ ما، فإنّ **اللوحة الأكثر طلبًا** كان يمكن ألّا تُرسم أبدًا.

في الإنكليزية الأميركية، تستعمل عبارة «الأكثر طلبًا» لتوصيف المجرمين الذين تعتبر الشرطة الفيدرالية إيقافهم الأشدّ أولويةً، ولا

تستعمل للدلالة على لائحة أمنيات الناشيونال غاليري. وفي كلّ الحالات، فإنّ اللوحة التي تحتلّ المرتبة «الثانية في الطلب» لن تكون، لنقل، لوحة غينزبورو (Gainsborough) **الفتى الأزرق** (*Blue Boy*)، أو **الموناليزا**، بل لوحة لكومار وميلاميد، وهي تجسيدٌ للخصائص التي تحتلّ المرتبة الثانية في لائحة الخصائص الجمالية الأكثر تقديرًا. وفي الواقع، إنّ **اللوحة الأكثر طلبًا في أميركا** فحسب تنتمي إلى لائحةٍ تتضمّن لوحاتٍ لكومار وميلاميد، تستند إلى المعطيات عينها التي تستند إليها هذه اللوحة. لا مكان لها كلوحةٍ في عالم الفن البتّة. ما له مكانٌ في عالم الفن هو أداء كومار وميلاميد الذي يتمثّل في سبر الرأي، ورسم اللوحة، والدعاية، وما إلى ذلك. ذاك العمل هو على الأرجح تحفةٌ فنّية. ذاك العمل هو عن فن الشعب من دون أن يكون هو نفسه فنًّا للشعب البتّة. ذاك العمل هو «ما بعد حداثي وهزلي وأيقوني»، كما قال أحد المراقبين، مثلما هو، اشتقاقًا من ذلك، حال **اللوحة الأكثر طلبًا** نفسها. وأن يشبه العمل على نحوٍ لا تخطئه العين لوحةَ هدسون ريفر بيدرماير يبيّن، في مستوى التعبير، حنين هذين الفنانين الرائعين [إلى ديارهما]، ولكنّه يبيّن في مستوى الهوية حقيقة كوننا منفيين إلى الأبد من الأرض الأم الجمالية حيث كان رسم لوحاتٍ جميلة معرِّفًا للإلزام الفني. إنّه يبيّن كذلك قصر المسافة التي ستحملنا إليها أعيننا لإيجاد طريقنا في عالم الفن للزمن ما بعد الحداثي. ولكنّه يبيّن أخيرًا كم هي المسافة شاسعة بين موضع الفن اليوم وموضع الناس حتّى أتى الخُبث فالتقط ذوقهم في **اللوحة الأكثر طلبًا**. إنّ ضروب النشاز في داخل اللوحة هي علاماتٌ على هذه المسافة.

لقد ناقشت نوعين من الفنّانين التراجيديين ونوعين من الفنّانين الكوميديين. وإنّ فان ميغرين تراجيدي لأنّه شعر بأنه يستطيع أن يبلغ النجاح بمجرّد أن يرسم مثل فيرمير، ولكنّه فشل حالما كشف هذه الحقيقة لأنّه مزيِّف. إنّ الفنان الذي تعلّم الرسم مثل رِمبرانت قد اكتشف أنّه ليس في العالم مكانٌ لموهبته التي تنتمي إلى حقبةٍ أخرى تمامًا. ولا يستطيع المرء أن يكون جزءًا من عالم الفن الراهن ويرسم مثل رِمبرانت إلّا إذا فعل ذلك، مثل راسل كونور، من منظور الذِّكْر بدلًا من منظور الاستعمال، وبروح النكتة. إنّ الأبطال الحقيقيين للفترة ما بعد التاريخية هم الفنّانون الذين يبرعون في كلّ الأساليب من دون أن يكون لهم أسلوبٌ تصويري البتّة، وهذا شأن كومار وميلاميد اللذين استبق هيغل مزاجهما في مناقشته الكوميديا: «إنّ الفكرة الرئيسية هي المزاج الطيّب والمرح الواثق وغير المكترث، على رغم كلّ الفشل وسوء الحظّ، والوقاحة وجسارة الجنون السعيد المتجذّر، والرعونة، وخصوصيات المزاج عمومًا»[192]. إنّ فكرتي هي أنّ هذه الضروب من التراجيديا والكوميديا الفنية تحدّد نهاية الفن، وهي في ذاتها ليست، بطبيعة الحال، التراجيديا على عكس ما يبدو أنّ التعبير يوحي بأنّها يجب أن تكون، ولكنّها بالأحرى مسرحٌ لأنواع الكوميديا التي تقدّم أمثلةً عنها. إنّ كوميديا كونور أو كوميديا كومار وميلاميد مضحكة، ولكن ليس من الأساسي للكوميديا أن تكون مضحكة، بل أن تكون مفرحةً فحسب. وإنّه لمن المتّسق تمامًا أنّ نوع الكوميديا التي تكوّن نهاية الفن تعبّر عن نفسها على

(192) Hegel, *Aesthetics*, 1235.

نحوٍ تراجيديٍّ في التراجيديا، مثلما فعل غيرهارد ريشتر عندما رسم الموت العنيف لقائدي مجموعة بادر ماينهوف (Baader-Meinhof) بدرجة الغموض المناسبة لصورٍ فوتوغرافية، لأنّ الكوميديا تتمثّل في الوسائل، لا في الموضوع.

«والآن، مع تطوّر أنواع الكوميديا، فإنّنا قد بلغنا النهاية الفعلية لبحثنا الفلسفي»، هكذا كتب هيغل في الفقرة قبل الأخيرة من كتابه الضخم عن فلسفة الفن[193]. ويجب عليّ بالمثل أن أنهي بها بحثي. إنّ تاريخ الفن ملحمةٌ حقيقية، والملاحم تنتهي بطبعها، مثل **الكوميديا الإلهية** (*Divine Comedy*) لدانتي (Dante)، بنبرة وضاءةٍ قصوى. كم من الأعمال الفلسفية لا تبلغ نهايةً فحسب، بل نهايةً سعيدة؟ ومع كلّ هذه السعادة، فإنه سيكون رائعًا إذا ما كان هذا عصر الفن الذهبي، ولكن ربّما تكون شروط الكوميديا ضمانةً للتراجيديا، إذا كانت التراجيديا تعني أنّ عصرنا ليس عصرًا ذهبيًّا. فأنت لا تستطيع الحصول على كلّ شيء!



(193) المصدر السابق، 1236.



الأستاذ آرثر دانتو يعرض على زميله الدكتور هيغل ذروة فلسفة أواخر القرن العشرين، لأنطوني هايدن غيست (Anthony Haden-Guest)، بإذن من (*ART & AUCTION*)، حزيران/ يونيو 1992.

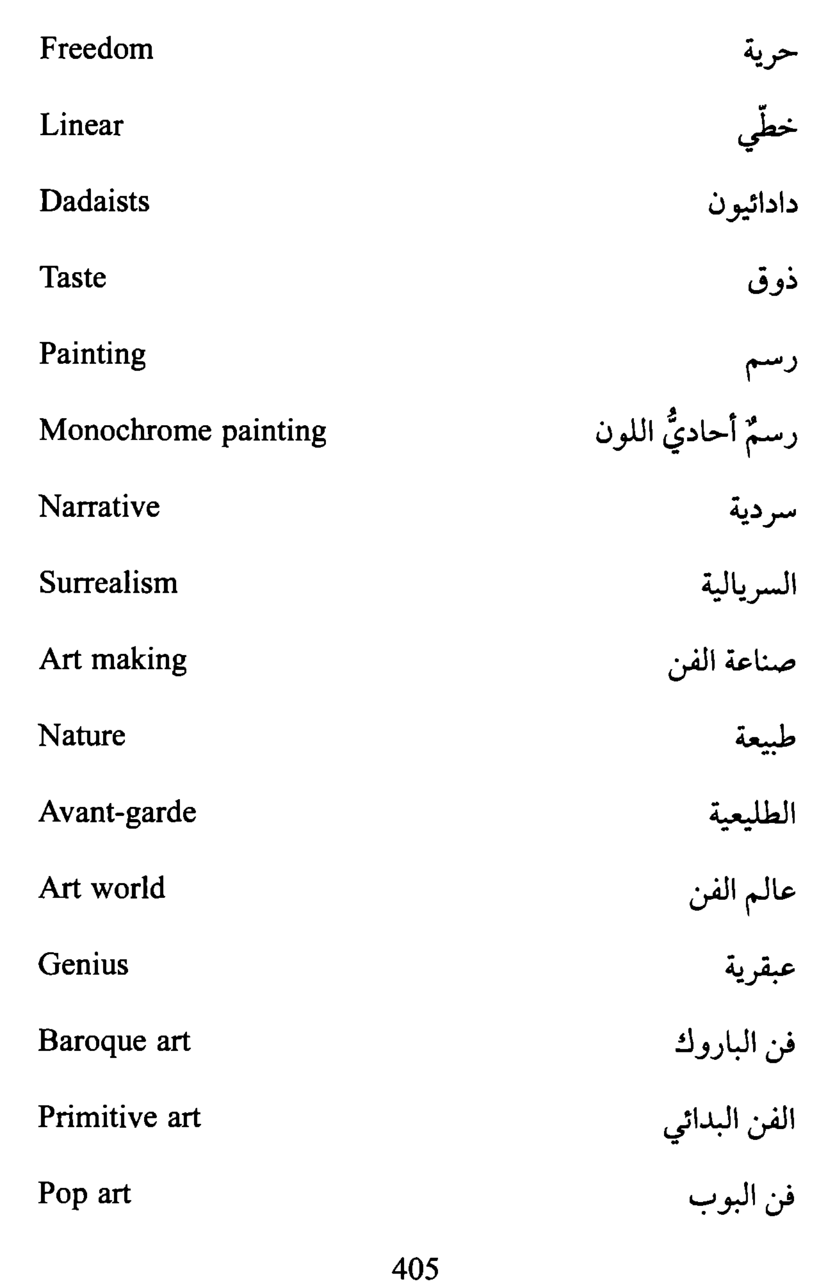
ثبت المصطلحات

عربي - إنكليزي

أسلوب الفن	Style of art
أعمال فنية	Artworks
الانطباعية	Impressionism
أيديولوجيا	Ideology
أيقونولوجيا	Iconology
الإيهامية	Illusionism
تاريخ	History
التجريد	Abstraction
التجلي، تبديل الهيئة	Transfiguration
تجسُّد	Embodiment
تزويق	Decoration
التعبيرية	Expressionism



Pluralism	تعددية
Multiculturalism	تعددية ثقافية
Deconstructionists	تفكيكيون
Cubism	التكعيبية
Representation	تمثيل
Pointillism	التنقيطية
Diversity	تنوُّع
Culture	ثقافة
Community	جماعة/ مجموعة/ وحدة
Aesthetics	جماليات
Collecting	جمع
Art collecting	جمع الفن
Gender	جندر (نوع اجتماعي)
Essentialism	جوهرانية
Modernism	الحداثوية
Crafts	حِرَف



Freedom	حرية
Linear	خطّي
Dadaists	دادائيون
Taste	ذوق
Painting	رسم
Monochrome painting	رسمٌ أحاديُّ اللون
Narrative	سردية
Surrealism	السريالية
Art making	صناعة الفن
Nature	طبيعة
Avant-garde	الطليعية
Art world	عالم الفن
Genius	عبقرية
Baroque art	فن الباروك
Primitive art	الفن البدائي
Pop art	فن البوب

Abstract art	الفن التجريدي
Devotional art	فن تعبدي
Minimalist art	الفن التقليلي
Counter-reformation art	فن حركة الإصلاح الديني المضاد
Rococo art	فن الروكوكو
Postmodern art	فن ما بعد الحداثة
Object art	فن الموضوع
Black artists	الفنانون السود
Affinity	قرابة/ تقارب
French classisim	الكلاسيكية الفرنسية
Extension	الماصدق
Imitation	محاكاة
Mimesis	محاكاة
Cubo-futurism	المستقبلية التكعيبية
Matrix	مصفوفة
Biennale exhibitions	معارض البينالي

Intension	مقصد
Art objects	موضوعات الفن
Critic	ناقد
Suprematism	النزعة التفوقية
Mannerism	نزعة التكلّفية
Feminism	نسوية
Leftist art criticism	النقد الفني اليساري
Paradigm	نموذجٌ معياريٌّ
Identity	هوية
Realism	الواقعية
Socialist realism	الواقعية الاشتراكية
Fauvism	الوحشية



ثبت المصطلحات

إنكليزي - عربي

English	عربي
Abstract art	الفن التجريدي
Abstract expressionism	التعبيرية التجريدية
Abstraction	التجريد
Aesthetics	جماليات
Affinity	قرابة/ تقارب
Art collecting	جمع الفن
Art making	صناعة الفن
Art objects	موضوعات الفن
Art world	عالم الفن
Artworks	أعمال فنية
Avant-garde	الطليعية
Baroque art	فن الباروك

Biennale exhibitions	معارض البينالي
Black artists	الفنانون السود
Collecting	جمع
Community	جماعة/ مجموعة/ وحدة
Counter-reformation art	فن حركة الإصلاح الديني المضاد
Crafts	حِرَف
Critic	ناقد
Cubism	التكعيبية
Cubo-futurism	المستقبلية التكعيبية
Culture	ثقافة
Dadaists	دادائيون
Deconstructionists	تفكيكيون
Decoration	تزويق
Devotional art	فن تعبدي
Diversity	تنوُّع
Embodiment	تجسُّد



Essentialism	جوهرانية
Expressionism	التعبيرية
Extension	الماصدق
Fauvism	الوحشية
Feminism	نسوية
Freedom	حرية
French classisim	الكلاسيكية الفرنسية
Gender	جندر (نوع اجتماعي)
Genius	عبقرية
History	تاريخ
Iconology	أيقونولوجيا
Identity	هوية
Ideology	أيديولوجيا
Illusionism	الإيهامية
Imitation	محاكاة
Impressionism	الانطباعية

Intension	مقصد
Leftist art criticism	النقد الفني اليساري
Linear	خطّي
Mannerism	نزعة التكلّفية
Matrix	مصفوفة
Mimesis	محاكاة
Minimalist art	الفن التقليلي
Modernism	الحداثوية
Monochrome painting	رسمٌ أحاديُّ اللون
Multiculturalism	تعددية ثقافية
Narrative	سردية
Nature	طبيعة
Object art	فن الموضوع
Painting	رسم
Paradigm	نموذجٌ معياريٌّ
Pluralism	تعددية

Pointillism	التنقيطية
Pop art	فن البوب
Postmodern art	فن ما بعد الحداثة
Primitive art	الفن البدائي
Realism	الواقعية
Representation	تمثيل
Rococo	فن الروكوكو
Socialist realism	الواقعية الاشتراكية
Style of art	أسلوب الفن
Suprematism	النزعة التفوقية
Surrealism	السريالية
Taste	ذوق
Transfiguration	تبديل الهيئة، التجلّي

الفهرس

ـ ث ـ

ـ ج ـ

- س -

ـ ك ـ



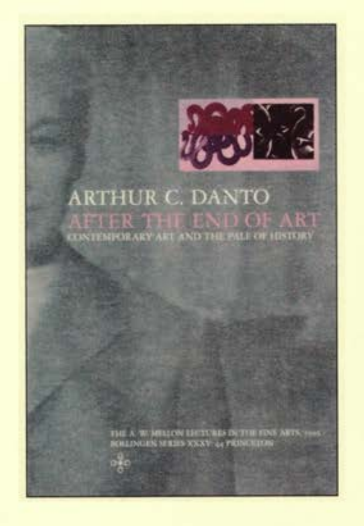
هذا الكتاب

انتهى الفنّ في ستّينيّات القرن الماضي: هذا ما ذهب إليه المؤلّف وفاجأ به مؤرّخي الفنّ، قبل سنوات، وهو يعيد صياغته في هذا الكتاب، متوسّعًا في مبرّراته وحججه. إنّه يبيّن كيف انحرف الفنّ الغربي عن المسار السّرديّ المحدّد له، انحرافًا لا رجعة فيه، ممّا قد يعني نهاية تاريخ الفنّ كما هو متّبع.

مقابل هذا، يركّز المؤلّف على فلسفة نقد الفنّ التي تستطيع التعامل مع الخاصيّة الأكثر إثارةً للحيرة في الفنّ المعاصر، وهي أنّ كلّ شيء أصبح فعله ممكنًا، باسم الفنّ، حتّى أصبح من الصّعب الإجابة عن السّؤال: ما الذي يجعل من عملٍ ما عملًا فنيًّا؟

«هذا الكتاب، وهو الأفضل حتّى الآن، يساعدنا على إضفاء معنًى على العصر الذي نعيش فيه».

Richard Dorment,
The Art Newspaper



المؤلف

آرثر دانتو: ناقد فنّي وأستاذ الفلسفة الفخري بجامعة كولومبيا الأميركية.
من مؤلّفاته:
The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World

المترجمة

هادية العرقي: أستاذة مساعدة في تاريخ الفلسفة المعاصرة في الجامعة التونسية.
من ترجماتها: **الوضع البشري** لحنّة أرندت.